En el laberinto

Karl Kerényi

Edición de Corrado Bologna

Siruela

En los ensayos aquí reunidos, inéditos en España, Karl Kerényi ilustra los múltiples aspectos (simbólicos, iconográficos, literarios, míticos, rituales) a través de los cuales toma cuerpo –ya sea en las culturas prehistóricas como en las culturas antigua, medieval y moderna– la forma originaria del laberinto, signo enigmático que ha fascinado y obsesionado tanto al pensamiento religioso como al filosófico, psicológico y artístico de cada época. Para Kerényi, la imagen del laberinto ha de ser buscada en una danza ritual y memorial, en un viaje de iniciación a los infiernos donde hay que aprender el camino de regreso y la emergencia a la luz. El dédalo de recorridos intrincados con el que el mito griego quiso representar el misterioso teatro de la lucha de Teseo contra el Minotauro, llega a ser así la más extraordinaria y luminosa metáfora de la reflexión y de la búsqueda.

Karl Kerényi (1897-1973), húngaro y nacionalizado suizo, fue uno de los máximos estudiosos de historia y fenomenología de las religiones y de pensamiento mitológico y filosófico de la antigüedad. Ha escrito numerosos ensayos y libros, de los cuales Siruela ha publicado *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija* y, en colaboración con Carl Gustav Jung, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Asimismo, es autor de *La religión antigua* y del clásico *Los dioses de los griegos*.

ISBN-13: 978-84-7844-973-6
ISBN-10: 84-7844-973-6
9 788478 449736 7505048

El Árbol del Paraíso

Últimos títulos

26 Ramon Llull y el secreto de la vida
Amador Vega

27 Del Cielo y del Infierno
Emanuel Swedenborg

28 El concepto del alma
en la antigua Grecia
Jan N. Bremmer

29 Los dioses de Grecia
Walter F. Otto

30 Orfeo y la religión griega
W. K. C. Guthrie

31 La presencia de Śiva
Stella Kramrisch

32 El diagrama del Primer Evangelio
Ignacio Gómez de Liaño

33 El templo del cosmos
Jeremy Naydler

34 Fundamentos de la vía media
Nāgārjuna

35 El legado secreto de los cátaros

36 Eleusis
Karl Kerényi

37 Mitos hindúes

38 El mito de la diosa
Anne Baring y Jules Cashford

39 Las Musas
Walter F. Otto

40 Figuras del destino.
Mitos y símbolos de
la Europa medieval
Victoria Cirlot

41 El peregrino querúbico
Angelus Silesius

42 Mitos de otros pueblos
Wendy Doniger

43 Los jardines del sueño
Emanuela Kretzulesco-Quaranta

44 Cábala
Moshe Idel

45 El espejo de las almas simples
Margarita Porete

46 Comentarios al Sueño de Escipión
Macrobio

47 La búsqueda espiritual
Robert M. Torrance

Karl Kerényi

En el laberinto

Edición de Corrado Bologna

Traducciones de
Brigitte Kiemann y María Condor

El Árbol del Paraíso **Ediciones Siruela**

Títulos originales: De los ensayos sacados de *Humanistische Seelenforschung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1996: «Arethusa. Über Menschengestalt und mythologische Idee» (págs. 160-172), «Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee» (págs. 178-214), «Vom Labyrinthos zum Syrtos. Gedanken über den griechischen Tanz» (págs. 215-225); «Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung» (publicado por primera vez en «Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordhein-Westfalen», cuaderno 58, Westdeutscher Verlag, Colonia-Opladen 1956; págs. 5-22); y de los ensayos sacados de *Auf den Spuren des Mythos* (= Werke in Einzelausgaben II, Langen-Müller, Múnich-Viena 1967: «Die Herrin des Labyrinthes» (*Neue Zürcher Zeitung*, 25 de octubre de 1956; págs. 266-270) y «Heiliges Kreta» (*Merian* 16, 1963; págs. 298-303)
Klett-Cotta © J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart
Colección dirigida por Victoria Cirlot y Amador Vega
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© De las introducciones y edición, Corrado Bologna, 2006
© De las traducciones del alemán, Brigitte Kiemann (ensayos)
© De las traducciones del italiano, María Condor
(introducciones, notas y bibliografía)
© Ediciones Siruela, S. A., 2006
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid. Tel.: 91 355 57 20
Fax: 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
Printed and made in Spain

Índice

Introducción. Kerényi en el laberinto 9
Un hilo de Ariadna para el lector español 37
Corrado Bologna

En el laberinto

Capítulo 1. Estudios sobre el laberinto: el laberinto como reflejo lineal de una idea mitológica 51
1. Problema-Misterio 51
2. Babilonia 52
3. Muerte-Vida 56
4. Seram, Polinesia, Australia 60
5. Escandinavia, Inglaterra, Alemania 66
6. Medievo-Virgilio 72
7. Edificio-cueva 74
8. Danza 78
9. Hundirse-Alzar el vuelo 84
10. Infinito-Inmortal 86
11. Ornamento-Símbolo 93
12. Normandos-Romanos 104
Apéndice. Serpientes y ratones en el culto a Apolo y a Asclepio 109

Capítulo 2. Del *labyrinthos* al *syrtós*: reflexiones sobre la danza griega 113

Capítulo 3. Aretusa: sobre la figura humana y la idea mitológica 127

Capítulo 4. El origen de la religión de Dioniso según el estado actual de la investigación 145

Capítulo 5. La Señora del laberinto 163

Capítulo 6. Sagrada Creta 169

Notas 177
Nota sobre las fuentes 187
Bibliografía 191

Introducción*
Kerényi en el laberinto

«Preferimos los caminos tortuosos para llegar a la verdad.»
F. Nietzsche, *Ecce Homo*

«A menudo la filosofía no es otra cosa que el valor de entrar en un laberinto.»
K. Kraus, *Pro Domo et Mundo*

1. *En el laberinto* da vueltas la cultura occidental. Lo que es más: los orígenes mismos de la cultura que podemos definir como «occidental», sus imágenes de identidad y de alteridad, los signos variados de su manera de buscarse, encontrarse, perderse y volverse a encontrar, los mitos que condensan narrativamente esa vicisitud historiográfica e ideológica son conservados *en el laberinto.*

«Ser» y «moverse» *en el laberinto* es un binomio que constituye, antes que nada, una condición de existencia y un proyecto de supervivencia. Y se convierte luego en una modalidad de proyección simbólica, en un esquema de autorrepresentación al que la idea del laberinto proporciona una estructura de soporte mítico-figural.

En primer lugar, por lo tanto, «nos encontramos» *en el laberinto,* y hemos de «movernos» siguiendo el recorrido en el que se extiende, «señalando al centro» para poder «resolver el problema»; e inmediatamente después «buscando un camino de salida» para escapar a la lógica misma de esa búsqueda. Éste es el fundamental mitologema de origen religioso, elaborado en forma de relato y de imagen en el seno de las más antiguas civilizaciones mediterráneas y articulado en múltiples variantes a través de toda la mitografía antigua, medieval y moderna.

* Los nombres de autor seguidos de fecha que se citan en nota remiten a la Bibliografía que se encuentra al final del volumen. En el caso de obras de las que exista traducción italiana, la fecha corresponde a la edición original, mientras que los números de página se refieren a la traducción.

Ese mitologema ha sido muchas veces, aunque con diferentes resultados, analizado en sus detalles y reconstruido en la totalidad coherente de su sentido por disciplinas arqueológicas, histórico-religiosas e histórico-literarias, lingüísticas, iconológicas[1]. Por lo tanto, no será necesario evocar por entero su movimiento narrativo, que es conocidísimo, y que, aparte de todo, corre el riesgo de distraer la atención del eje temático-figural (el signo, el mito, la imagen del *Laberinto*) para desplazarla a las múltiples «funciones» literarias del relato mítico (los personajes, la trama de sus hazañas, los presupuestos y las consecuencias). La amenaza, en otros términos, es perder de vista la unidad general de las facetas, dejándose atraer por las vicisitudes de las narraciones concretas englobadas en el mito, o al menos en la forma más completa y compleja que el mito asume. Es decir, existe el riesgo de seguir las numerosas «historias» en su devanarse y entrecruzarse, perdiendo el hilo continuo que hace de ellas una sola «historia». Y como se ve, mucho más allá de un puro juego de palabras, esto es ya un problema laberíntico.

De todos modos, se podrá recurrir –quien desee elementos concretos y síntesis ilustradas– al amplio aliento de Plutarco, erudito y a la vez moralista y pesimista, quien, en un pasaje justamente célebre (*Teseo*, 15-21, págs. 6c-9e) logró concentrar en una sola parábola narrativa los testimonios antiguos, incorporando así a un compacto edificio textual las estratificaciones míticas más dispares: como si quisiera restablecer la infinita complicación de la figura-laberinto a través de las sinuosidades y las contradicciones de la escritura, collage de fuentes y de opiniones contrapuestas. O bien se volverán a abrir los cofres de los grandes enciclopedistas antiguos: Diodoro Sículo (*Biblioteca*, I 61 ss.), Plinio (*Historia natural*,

[1] Véanse al menos (también para poner orden en la proliferación bibliográfica y para integrar en el flaco dossier testimonial exhibido por Kerényi algunos datos imprescindibles de la tradición clásica y medieval y del debate lingüístico): C. Gallavotti, «Labyrinthos», en *La parola del passato: Rivista di studi antichi*, LIV (1957), págs. 161-176; M. Cagiano de Azevedo, *Saggio sul labirinto*, Milán 1958; Ch. Dugas y R. Flacelière, *Thésée: images et récits*, París 1974; H. Laderlof, *Das Labyrinth in Antike und neuerem Zeit*, Berlín 1963; P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Florencia 1967 [*El libro de los laberintos*, trad. de César Palma, Siruela, Madrid 1994]; J. Bord, *Mazes and Labyrinths of the World*, Londres 1976; H. Kern, *Labyrinthe: Erscheinungsformen und Deutungen. 500 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Múnich 1981 (trad. it., Milán 1981); F. Bromer, *Theseus: die Taten der griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982.

XXXVI 85 ss.), Apolodoro (*Biblioteca,* III 1, y *Epítome,* I 9 ss.), Isidoro de Sevilla (*Etimologías,* XV 2 36); o se excavará entre los profundos pliegues de esos criptoenciclopedistas sapienciales que son los poetas eruditos, los cuales conservan a veces, bajo el hielo admirablemente comprimido de los versos, fósiles mitográficos y osamentas de tradiciones que no se pueden recuperar de otro modo después del naufragio de la cultura antigua: Virgilio (*Eneida,* V 588 ss. y VI 14 ss.), Ovidio (*Metamorfosis,* VIII 151-259), pero también el muy arcaico Homero (*Ilíada,* XVIII 590 ss.), con sus escoliastas admirablemente imbuidos de doctrinas raras.

Muy al margen de sus valores puramente religiosos, por lo demás, el mitologema laberíntico dejó desde los orígenes más remotos una huella importante en la historia de la cultura europea *en tanto que modelo abstracto de conjeturalidad*[2], de la forma misma del pensamiento dialéctico: de ese pensamiento, dicho de otro modo, que supera los obstáculos atacándolos, no eliminándolos ni saltándolos; que lucha contra lo imprevisto elaborando proyectos siempre adecuados a la meta y a la necesidad, nunca repetitivos, antes bien elásticamente especulares y al mismo tiempo deformantes con respecto al objeto de la competición. A ese pensamiento dieron los antiguos el nombre de *mêtis*[3]: capacidad para adherirse firmemente a la realidad de manera cómplice, camaleónica, ambigua, dúctil: esa fuerza ilusionista, esa astucia y plasticidad permiten la victoria precisamente allí donde ninguna solución o resolución se abriría camino en el intelecto común.

Como Dédalo, el ingenioso artífice que lo ideó, puede ocultar la verdad excesiva y amenazadora del Minotauro (pero también la «otra» verdad, igualmente inefable y secreta, que se conquista solamente con la travesía del recorrido enmarañado y siempre interrumpido): como ese Dédalo del cual toma su nombre (*dáidalon*)[4], el laberinto condensa en sí

[2] Véanse las agudas observaciones de U. Eco, «Postille a Il nome della rosa» en *Alfabeta,* a. V, núm. 49 (junio de 1983), págs. 19-22, donde se propone asimismo una interesante hipótesis de articulación «tipológica» del modelo laberíntico sobre bases histórico-culturales.

[3] La idea de *mētis* ha sido indagada en todas sus dimensiones y perspectivas y en todas sus implicaciones culturales, literarias, mítico-religiosas y filosóficas por J.-P. Vernant y M. Detienne, *Les ruses de l'intelligence: la métis des Grecs,* París 1974 (trad. it., Bari 1978) [*Las artimañas de la inteligencia: la «metis» en la Grecia antigua,* trad. de Antonio Piñero, Taurus, Madrid 1988].

[4] Se ha recogido una óptima documentación en F. Frontisi-Ducroux, *Dédale: mythologie de l'artisane en Grèce ancienne,* París 1975.

la *mêtis*, la conjeturalidad capaz de engaño y de malicia en la cual están ya implícitos el carácter paradójico, la extensión de la propia lógica en la que se apoya «hasta el límite» de lo posible, e incluso su vuelco decisivo, el *giro* final que nos permite «volver sobre nuestros pasos» sanos y salvos.

Y precisamente en este plano el mitologema laberíntico se abre a una medida más amplia, a un horizonte también filosófico y hermenéutico, desde los orígenes impregnado de sacralidad y de peligrosa proximidad a la verdad y a la muerte, ya que «muerte» y «verdad», coincidentes, aguardan en el corazón del laberinto la llegada del héroe dotado de *mêtis*, sagaz y al mismo tiempo agresivo, enigmático en tanto que dialéctico. En su filigrana mítico-religiosa se trasluce ahora en todo su espesor lo que en palabras de Blumenberg[5] podríamos denominar, sin riesgo excesivo, «metáfora absoluta»: una estructura metafórica que no se puede reducir a términos estrictamente lógicos y conceptuales, un esquema antropológico radical cuya ilustración permite el análisis de amplios espacios de imaginería colectiva. En tanto que metáfora «absoluta», el laberinto encarna el esquema dialéctico originario, la arcaica y violenta asociación de la dialéctica y la muerte que la cultura griega fijó en la relación inquisitoria de Edipo con la Esfinge y en el mito de la muerte de Homero, quien, incapaz de resolver el enigma, tremendamente inocente, que le plantean unos pescadores en la isla de Íos (banalísimo enigma, adviértase: y tanto más trágico en su desenlace cuanto más inesencial es la materia del desafío), «murió de abatimiento» (Heráclito, *fr.* 56 Diels-Kranz). Esto es, el laberinto pone de manifiesto en su misma forma figural, como metáfora absoluta que se nutre de un bagaje religioso y mitológico, la estructura del conjeturar dialéctico, de ese apuntar al fin del proceso hermenéutico como al fin propio, implícito en el viaje-hacia-el-centro y en el viaje-de-regreso de Teseo como en todas las variantes posteriores del mitologema.

Así, la *interpretación,* el dis-currir dialéctico de un giro de la argumentación al siguiente, siempre siguiendo un mismo recorrido y siempre creyendo variarlo, es el hilo de Ariadna que el *logos* proporciona a la reflexión occidental. La arcaica crueldad del enigma, de la cual quedan en el mitologema laberíntico múltiples trazas (el Monstruo devorador, los jóvenes inmolados, el valeroso aventurarse del guerrero-sabio en la maraña

[5] Véase H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960 (trad. it., Bolonia 1960) [*Paradigma para una metaforología*, trad. de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Trotta, Madrid 2003].

de recorridos engañosos, el hecho de matar al Señor del secreto, la salida y después el suicidio del Padre por el olvido del nudo enigmático de las velas blancas o negras), se torna cerebral en la dialéctica, ablanda la sanguinaria dureza de los orígenes: «La victoria ya no es conquistada en el instante ebrio del escarnio, sino que tiene que desenredarse a través del enredo de la argumentación»[6]. En el fondo, «el sabio es un guerrero que sabe defenderse»[7]: y Teseo es el prototipo del guerrero-sabio que sabe avanzar por el tortuoso camino del conocimiento y la verdad que lo conduce al enfrentamiento con la esfinge Minotauro, dueña del Centro (tanto del laberinto como del saber): es un sabio que sabe defenderse porque ataca y porque ha aprendido a traducir la sabiduría en praxis y en acción de conquista.

La verdad más profunda del laberinto es que hace falta un sabio intérprete para que su nudo enigmático sea desatado y traducido a un hilo dialéctico; que ese «desatamiento» es una batalla en la cual lo que se juega es, por un lado, la muerte, por otro, el conocimiento; y que por tanto el sabio es un héroe, un combatiente, al que se exige que no se deje engañar, aún más, que venza al engaño con sus mismas armas: esto es, que engañe al engaño desenmascarándolo y hallando, primero, el centro que pueda utilizar como eje y, después, el «camino de salida».

En este sentido, el enigma, la adivinación, la travesía del laberinto, el proceso mistérico-iniciático, la argumentación dialéctica del filósofo y la diagonal, sagaz estrategia del político, son reducibles a un mismo esquema arquetípico y hermenéutico.

En ese lugar de contradicciones que es el mitologema laberíntico (lugar de la contradicción misma, incluso, y de la contradicción emblema simbólico-iconográfico), detrás de las divergencias literarias y los matices interpretativos se intuye una sólida y coherente red de sentido, la cual es metafórica y mitológica al mismo tiempo. Y la dispersión de los rasgos concretos, que ha engañado a más de un intérprete, puede de esta manera ser compensada distinguiendo los grandes nudos problemáticos a través de los cuales vive el mitologema laberíntico.

[6] G. Golli, *Dopo Nietzsche*, Milán 1974, pág. 49 [*Después de Nietzsche*, trad. de Carmen Artall, Anagrama, Barcelona 1988].

[7] Id., *La sapienza greca*, vol. I, *Dioniso. Apollo. Eleusi. Orfeo. Museo. Iperborei*, Enigma, Milán 1977, pág. 48 [*La sabiduría griega*, trad. de Dionisio Mínguez, Trotta, Madrid 1995].

2. Fue precisamente a «recoser» este recorrido deshilachado del mitologema laberíntico, así como a indicar los puntos escondidos de sutura que hay entre el momento mítico-religioso y el metafórico-filosófico o simbólico-iconográfico, a lo que se aplicó Karl Kerényi en los diversos textos elaborados en el espacio de unos veinte años y que aquí presentamos nuevamente reunidos.

A continuación del primer estudio, de 1941, hemos incluido diversas intervenciones ocasionales y colaboraciones no específicamente especializadas, en las cuales Kerényi replantea, enriquecidas y perfeccionadas, las ideas-base expuestas en el trabajo inaugural: todos los escritos son autónomos y al mismo tiempo están enganchados, en una cadena de filiación genética, a los anteriores y a los siguientes, con una uniforme densidad hermenéutica que se articula extendiéndose casi en volutas o –pudiéramos decir– «en espirales» de un texto a otro.

Esta coincidencia formal entre el problema y su cristalización científica y literaria no puede dejar de ejercer una atracción inmediata: y esto es ya un primer elemento (precisamente literario, o estilístico) que la familiaridad con las páginas de Kerényi va ablandando poco a poco, pero que sigue siendo un tema sobre el cual vale la pena reflexionar. E igualmente vale la pena detenerse en una especie de «foto con rayos X» del pensamiento de Kerényi en busca de sus raíces ocultas, y hasta ahora escasamente reveladas[8], que se hunden en el pensamiento filosófico, etnológico-antropológico e historiográfico del principios del siglo XX. Nunca hasta aquí intentada sistemáticamente, esta excavación arqueológica (de la cual estas páginas, evidentemente, no podrán sino señalar el bosquejo general) podría reservar sorpresas extraordinarias y permitir de todos modos arrancar la lectura de la búsqueda kerenyiana a los previstos e insignificantes esquemas hasta ahora establecidos (irracionalismo, antihistoricismo fenomenológico, etcétera), proyectándola por lo menos en su natural horizonte de referencia: el de la gran cultura europea de entreguerras.

Quien aborde la lectura de los estudios reunidos en este libro siguiendo el mismo proyecto fundamentalmente «filológico» del que ha sido responsable el coordinador y que con toda probabilidad a Kerényi, acos-

[8] De todos modos, véanse por lo menos los estudios de F. Jesi, *Materiali mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Turín 1957, especialmente págs. 3-80, e «Introduzione» a K. Kerényi, *Miti e misteri*, Turín 1979, págs. 7-25.

tumbrado a manipular y recomponer sus estudios con arreglo a una idea-guía siempre nueva, le habría encantado, se dará cuenta enseguida de que, para Kerényi, el problema-laberinto es cualquier cosa menos un tema de pura reflexión histórico-religiosa y científica.

Las numerosas páginas kerenyianas dedicadas a la relación entre literatura, arte y mitología (por ejemplo, el intercambio epistolar con Thomas Mann, las investigaciones sobre el nexo entre psicoanálisis y ciencia mitológica, los escritos sobre Freud, Jung, Heidegger, el propio Mann, Hofmannsthal, Rilke, Homero y Hölderlin)[9] indican que ningún problema estuvo nunca para él exento de implicaciones personales, teóricas o estéticas.

Por el contrario, en un sentido que es profundamente griego, y está igual de profundamente ligado al discurso sobre el laberinto y sobre el enigma al que hemos aludido anteriormente, todo problema es para Kerényi, etimológicamente, algo que se «lanza delante», un obstáculo que hay que superar, con ese mismo estilo festivo, alegre y heroicamente teseico con que se aborda el viaje en el laberinto. Esa «oscura fuente de la dialéctica» que Giorgio Colli ha señalado en el arcaico parentesco de gemelos entre el pensamiento filosófico y el enigma religioso-mistérico reaparece desde la primerísima página kerenyiana sobre el tema del laberinto. La búsqueda es sobre todo misterio que hay que afrontar en sentido iniciático. En griego, el verbo *mueîn*, del que se deriva el sustantivo *mysterion*, alude a «llegar al centro», a «completar», antes incluso que a la «iniciación» como «comienzo»: el misterio que está en el laberinto es desde el principio para Kerényi su centro sin fin. Y ese lugar en el cual está contenida la conciencia, cuya posesión requiere muerte y renacimiento.

La mayoría de las veces, sostiene claramente el propio Kerényi en el prefacio a *Níobe*, una cuestión científica se abre caminos inesperados, tanto en la mente del autor como en la del lector: y se transforma en un laberinto, asume sus rasgos enigmático-dialécticos exigiendo a la paciencia del que lee que vuelva a pasar valientemente por las mismas sinuosidades del que ha escrito, «casi recorriendo las vueltas y giros de una espiral», para poder acceder al «punto central»[10].

Será difícil, sin embargo, aun adhiriéndonos a las seducciones y al po-

[9] K. Kerényi, «Geistiger Weg Europas: fünf Vorträge über Freud, Jung, Heidegger, Thomas Mann, Hofmannsthal, Rilke, Homer und Hölderlin» (*Albae Vigiliae*, nueva serie, XVI), Zúrich 1955.

[10] K. Kerényi, *Niobe: neue Studien über Religion und Humanität*, Zúrich, 1949, pág. 5.

der de persuasión de la argumentación kerenyiana, dejar de admitir, al menos como naturales, las dudas expresadas por uno de los discípulos más inteligentes de Kerényi y al mismo tiempo de los más constructivamente críticos: Angelo Brelich, quien, al replantear enteramente las bases teóricas de su maestro[11], señalaba el «originario estado de fusión» (*Verwobenheit*) entre hombre y mundo, entre sujeto y objeto de la hermenéutica, como el peligro de mayor trascendencia en la metodología kerenyiana. Y precisamente ese concepto le venía a Kerényi de una extensa tradición cultural centroeuropea, filosóficamente centrada en la perspectiva de la fenomenología y reflejada, en el plano científico, en las escuelas de Leo Frobenius y de Walter F. Otto.

También el recurso a los testimonios de los poetas, junto a los de la tradición clásica y con una autoridad que tiene el mismo peso –observaba en otro lugar el propio Brelich–[12], al igual que la insistencia en la idea de «contacto» o «familiaridad» con la materia de estudio, oculta peligros de esteticismo, agravado por el procedimiento «rapsódico» de la escritura.

Pero, si nos fijamos bien, lo que a Kerényi le interesa verdaderamente no es la verificación filológica de los datos sino, mediante un criterio que él mismo definió como «filología existencial», el acercamiento a ese «hombre secreto» del cual, a su juicio, la ciencia mitológica debe convertirse en búsqueda y análisis, y cuyos rasgos conocen los poetas antes que los científicos y mejor que ellos.

En el movimiento inicial de los «Estudios sobre el laberinto», de todos modos, es asimismo posible vislumbrar un cierto deseo de distinguirse de la metodología psicoanalítica, en especial de aquel Jung al cual Kerényi se estaba aproximando justo en torno a los años que vieron el nacimiento de la colaboración en los *Prolegómenos al estudio científico de la mitología* (1942) y la gestación de los «Estudios sobre el laberinto» (que precisamente están dedicados a Jung). Un reparo idéntico, a pesar de numerosas dependencias teóricas, admitidas claramente, lo confirmó Kerényi implícitamente a lo largo de todo el libro con respecto a Otto y Frobenius, los dos grandes maestros de su juventud.

[11] A. Brelich, recensión de varias obras de K. Kerényi, en *Studi e materiali di storia delle religioni*, XIX-XX (1943-1946), págs. 222-224.

[12] Id., «Appunti su una metodologia (K. Kerényi, *Umgang mit Göttlichem*, Gotinga 1966)», en *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXVII (1956-1946), págs. 1-30.

No nos detendremos aquí en las relaciones, variadamente entretejidas, de Kerényi con estos dos grandes estudiosos[13]. Lo que, por el contrario, sí se podrá poner de relieve es el distanciamiento cada vez más decidido de Kerényi de las posiciones de ambos: el alejamiento de los puntos de vista de Otto se efectuará con fuerza a partir de *Níobe* y alcanzará su plena madurez en los años inmediatamente posteriores a los «Estudios sobre el laberinto», desencadenándose en un proceso de abandono hecho de cautelosas distinciones, de enfoques, de matizadas tomas de postura[14]; más lento fue, sin embargo, el alejamiento de Frobenius, como demuestra también la persistencia, en toda la extensión de la obra kerenyiana, de algunas categorías fundamentales suyas.

Por ejemplo, la persistencia de la idea de *Ergriffenheit*, esto es, el enigmático y oscuro «ser aferrados», el ser dominados y guiados por una verdad que supera al intelecto y a la propia investigación científico-problemática para hundir sus raíces y sus razones en las oscuras profundidades del no-consciente. El «ser aferrados» es pues, esencialmente, un «ser poseídos», un «ser invadidos». Y no será tal vez ajeno al pensamiento de Kerényi un oscuro y profundo vínculo de la *Ergriffenheit* con la arcaica «red» engañosa del *grífos* griego, con la cual envolvía y ataba la *mêtis* a sus presas, exactamente del mismo modo que las espirales y los mil caminos del laberinto.

Un estado semejante de sometimiento absoluto al objeto hermenéutico está ligado a la distinción de un prototipo simbólico del *Weltbild*, es decir, de una esfera integral de existencia y de realidad. También el concepto de «prototipo» (*Urbild*) desempeñará en el pensamiento kerenyiano de los años de estudio relativo al tema del laberinto un papel científico decisivo, especialmente en la identificación cada vez más clara de una relación con la junguiana «psicología de lo profundo», que precisamente entonces (entre los años treinta y los cuarenta) introdujo, con marcada insistencia teórica, el concepto y la función del «arquetipo».

Y, paralelamente, el interés por los problemas debatidos por la filosofía husserliana se acrecentó en Kerényi a causa de su trato con el grupo reunido por Leo Frobenius alrededor del proyecto de una «morfología

[13] Véase sobre el argumento el estudio de A. Magris, *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*, Milán 1975, que recorre el itinerario cultural y existencial de Kerényi.

[14] Véase por ejemplo K. Kerényi, «Künder der Gestalt», en *Merkur*, XII (1958), págs. 188-193 (se trata de una recensión de *Die Gestalt und das Sein* de Otto).

cultural» sistemática, primero en Múnich (desde 1922 hasta 1925) y después (a partir de ese año) en Frankfurt.

Por ejemplo, Adolf Jensen (un autor cuyos resultados utilizó Kerényi con liberalidad también en los «Estudios sobre el laberinto», mantuvo en la base de su pensamiento el concepto de *Ergriffenheit*, definiendo ésta, con una franca terminología típica de Frobenius, como «suspensión»[15], como un «poner entre paréntesis» fenomenológico, de cuño exquisitamente husserliano, la ciencia y sus criterios de verificación de la verdad.

Así, para Kerényi, la *Ergriffenheit* es, en el destino del científico, la razón no científica de la ciencia, la recóndita *intentio* que mueve su trabajo. No es el científico el que «escoge» por razones estrictamente disciplinarias su tema de estudio; por el contrario, «la sensación fundamental del «ser aferrados» es que la verdad nos escoge y no que seamos nosotros los que hayamos escogido la verdad. Pero es justamente esta sensación de «ser escogidos» lo que nos induce al mismo tiempo a asumir nuestras «responsabilidades»[16].

La naturaleza complementaria de las posturas kerenyianas con respecto a las de la filosofía y la investigación antropológico-etnológica del período de entreguerras es palmaria y permite llegar al núcleo del punto de vista que preside los «Estudios sobre el laberinto».

Tampoco será casual que precisamente en *Paideuma*, la revista del Frobenius-Institut en cuyo primer número dio Jensen a conocer sus ideas fenomenológicas en el momento de la conmemoración del maestro desaparecido, Kerényi publicara unos años más tarde un enfoque bastante notable de las categorías de «arquetípico» y «cultural-típico», que había tenido su origen respectivamente en la reflexión junguiana sobre los «arquetipos» psicológicos –articulada ya, como hemos dicho, a comienzos de la década de los treinta– y en la llevada a cabo en Frankfurt sobre la «morfología cultural» en el ámbito etnológico (Adolf Jensen, Ewald Volhard, el propio Frobenius) y en el ámbito clasicista-humanista (Walter F. Otto, Karl Reinhardt y otros)[17].

[15] A. Jensen, «Leo Frobenius: Leben und Werke», en *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, I (1938-1940), págs. 45-58, en pág. 56.

[16] K. Kerényi, *Apollon: Studien über antike Religion und Humanität*, Viena-Ámsterdam-Leipzig 1937, págs. 80 y ss.

[17] Véase K. Kerényi, «Archetypisches und Kulturtypisches in der griechischen und römischen Religion», en *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, V (1950-1954), págs. 98-102.

En los «Estudios sobre el laberinto», en el trabajo sobre *Hermes* (1943), incluido luego, en 1949, en *Mitos y misterios* al lado de, entre otras cosas, un texto sobre *Imagen, figura y arquetipo*, de 1946; y sobre todo en el importante trabajo teórico *Umgang mit Göttlichem* (1955), los puntos de vista psicológico y etnográfico confluyen en un replanteamiento global de los problemas de método en los que se funda la indagación histórica.

3. Una vez más, la contigüidad, mejor dicho, la solidaridad incluso genética, entre la reflexión kerenyiana y el debate cultural europeo en su totalidad (no obstante las ásperas contradicciones y las acerbas polémicas en las que él mismo no siempre consiguió ver la «justa vía» con equilibrada claridad) demuestra cuán profunda y decisiva fue la aportación de Kerényi, en calidad de protagonista de primerísimo plano, al gran proyecto que no hace muchos años Giorgio Agamben, en un texto sobre Aby Warburg (otro gran Padre que sólo recientemente, con mucho retraso, ha salido del laberinto de nuestro olvido), definía como «ciencia sin nombre».

Ese proyecto aspiraba a la maduración de una «futura "antropología de la cultura occidental" en la que filología, etnología, historia y biología converjan con una "iconología del intervalo" en la cual opera el incesante esfuerzo simbólico de la memoria social»; y en ese proyecto radicalmente antropológico, y radicalmente laberíntico, el nombre de Aby Warburg puede estar junto «a los de Mauss, de Sapir, de Spitzer, de Kerényi, de Usener, de Dumézil, de Benveniste y de muchos, pero no muchísimos, otros»[18].

Muy por debajo de las presuposiciones de «identidades» ficticias, Kerényi extendió una parábola de problemas que se asoma a las regiones extremas del saber moderno en sintonía sustancial, a menudo en extraordinaria «resonancia» (por emplear un término que le era caro) con las experiencias y los sondeos efectuados en toda Europa. Son indiscutibles su originalidad, su descomedimiento incluso, en ocasiones también su intolerancia y su incomprensión con las razones de los demás; es igualmente cierto, sin embargo, que a Kerényi le queda estrecha la perspectiva estrictamente «fenomenológica» a la que demasiados exégetas y demasiados detractores han pretendido limitarlo. Y este libro parece indicarlo quizá más que ningún otro.

[18] G. Agamben, «Aby Warburg e la scienza senza nome», en *Prospettive Settanta*, julio-septiembre de 1975, pág. 82.

Porque, si bien es cierto que los «Estudios sobre el laberinto» se inician con una página incluso «mística» de Romano Guardini, si bien es cierto que el gesto inicial denuncia la vuelta al discurso fenomenológico en torno al *mysterium* (piénsese en el *mysterium tremendum* de *Lo Sacro* de Rudolf Otto), en la «suspensión» del juicio y de la búsqueda en el instante de la *Ergriffenheit*, no se puede advertir lo inédito y esencialmente revolucionario que es el horizonte referencial del «misterio-laberinto» kerenyiano.

Ante todo, la alusión a Guardini es un modo traslaticio de referirse, en un plano, a Gabriel Marcel, al que por las ramificaciones se remonta la observación acerca de la diferencia entre «misterio» y «problema», y, en otro, al Rilke de las *Elegías de Duino,* que Guardini comenta en ese pasaje. Y en esta óptica, la apertura del «misterio-laberinto» y del «problema-laberinto», teniendo como fondo la poética rilkeana, no está demasiado alejada del interés que Kerényi mostrará de forma cada vez más intensa, especialmente en los últimos años de su vida, por la «filosofía del mito» y por los problemas de la «desmitificación». Por otra parte, el acercamiento a los problemas del lenguaje, y en particular del «lenguaje mítico», se derivaba para Kerényi, en un aspecto, de la atención paralela de Walter F. Otto, y, en otro, de una proximidad sustancial de su pensamiento a ciertas formulaciones heideggerianas y, en un sentido más amplio, propias de la «filosofía de la existencia».

No es que el pensamiento kerenyiano pueda inscribirse sin residuos en el círculo teórico-problemático de la filosofía de la existencia: son demasiado distintos los presupuestos culturales, están demasiado deformados los instrumentos heurísticos. Es un hecho, sin embargo, que precisamente la instrumentación léxico-conceptual, la serie de connotaciones alusivas, de juegos de palabras, de «palabras-maleta» que principalmente resaltan en el tejido conectivo de los «Estudios sobre el laberinto» y en muchos otros ensayos de la misma época, ponen de manifiesto una impresionante identidad con respecto a las categorías-clave del pensamiento existencialista, sobre todo en su formulación heideggeriana.

La cita rilkeana, implícita otra vez en la introducción de los «Estudios sobre el laberinto», es indicación, además, de un conocimiento directo y profundo del poeta de Duino, cuya influencia sobre Kerényi sólo es comparable con la de Hofmannsthal o la de Thomas Mann, entre sus contemporáneos. Y a esa influencia, a esas pasiones literarias, está ligado el condicionamiento de los elementos fundamentales de toda la hermenéu-

tica kerenyiana (Nietzsche, Bachofen, la psicología de lo profundo, Walter F. Otto). A Rilke le dedicará Kerényi páginas importantes en 1955, en ese texto que ya en su título (*Geistiger Weg Europas* [*El camino espiritual de Europa*]) alude al mitologema laberíntico, al camino de los «meditabundos peregrinos» y al mismo tiempo recuerda la metafórica heideggeriana contemporánea[19].

Y si bien en el libro de 1955 Kerényi no ahorra su mirada crítica hacia la postura heideggeriana, que reduce en lo esencial a sus lejanas raíces nietzscheanas y, en el aspecto poético, rilkeanas, no le falta en verdad razón para mostrar interés por la interpretación de Rilke que hace el filósofo en *¿Para qué sirven los poetas?*, donde, parafraseando a Rilke, Heidegger habla de la «falta de fundamento» o «abismo», y añade que «la época a la que falta el fundamento está suspendida sobre el abismo», completando luego el discurso con la activación de una auténtica metafórica laberíntica y teseica: «Suponiendo que, en general, a esta época tan vacía le esté reservado todavía algún giro decisivo, éste solamente podrá producirse y tener lugar si el mundo se vuelve del revés, es decir, si se vuelve del revés a partir del abismo». «En la época de la noche del mundo», concluye Heidegger, como proporcionando una vestidura verbal-conceptual a la idea y al mitologema puesto en poesía por Rilke, «el abismo del mundo debe ser reconocido, vivido y padecido hasta el final». Sin embargo, se necesita un héroe; será el poeta, el antiguo «hombre de la *mêtis*», el Teseo «señor del enigma del laberinto», sometido ahora a la cruda ley del tiempo: «Para que esto suceda, no obstante, es preciso que haya alguien que descienda al abismo, hasta el fondo»[20].

Como para Heidegger, y ya para Rilke y antes aún para Hölderlin, también para Kerényi el viaje al abismo es empresa del poeta. E igualmente del científico, «aferrado» por el misterio de los problemas, que del poeta es semejante y hermano.

[19] Véase K. Kerényi, *Miti e misteri*, Turín 1979 (Universale scientifica Boringhieri, núms. 183/184), págs. 285 y ss. *Der Feldweg* [*Il viottolo fra campi*] aparece por primera vez en 1950 y se reedita en 1953; de 1950 es también *Sentieri interrotti* [*Holzwege*], que tendrá en 1957 una segunda edición, anterior en dos años a *Unterwegs zur Sprache* [*Camino de campo* = *Der Feldweg*, traducción de Carlota Rubies, Herder, Barcelona 2003; *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid 2001] .

[20] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, 4.ª ed., 1967, págs. 248 ss. (trad. it., Milán 1970, pág. 248).

«La legitimación del hermeneuta –escribía Kerényi en 1963– no reside nunca en el *mysterium,* en lo inexpresable a lo que no se debe dar expresión, sino en la "oracularidad". Casi todas las grandes creaciones del espíritu ocultan en sí algo de este género: algo no plenamente expresado, "oracular", que está ya en cierto modo determinado para la humanidad futura. He aquí, pues, lo que será preciso sacar a la luz dándole forma extensa en la lengua de quienes están hoy aquí con nosotros (pero para el poeta eran ya antepasados). He aquí cuál es la auténtica tarea hermenéutica, la tarea suprema[21].»

No parece diferente la conclusión del primer capítulo, «El camino espiritual de Europa», del libro del mismo título: «Es inconcebible que se siga por ese camino, por el cual un poeta se ha aventurado en profundidad. En esto somos firmes: en una poesía interrumpida. No está interrumpido, por el contrario, el camino espiritual de Europa»[22].

Hacia ese lugar en el que resuena el llanto de la *Jeune Parque* de Valéry; hacia ese abismo donde los límites de la voz están velados por las lágrimas y el lenguaje se congela en el desierto del silencio, apunta el discurso del poeta-científico-filósofo Kerényi, lector y exégeta de poetas, de científicos y de filósofos. Con un movimiento conceptual y sintáctico no demasiado lejano, el propio Paul Valéry (otro gran poeta-científico-filósofo del siglo XX) hablaba de ese lugar laberíntico como la sede de lo «inefable», de la «fuente de las lágrimas»: ya que «nuestras lágrimas son la expresión de nuestra impotencia para expresar»[23].

El viaje laberíntico hacia el abismo apunta a ese manantial de las lágrimas que es también la fuente radical del sentido y del lenguaje. Ese camino es espiritual porque acepta y conduce hasta el fondo el gran desafío iniciático de morir-para-renacer. Esto es lo que pretende Kerényi cuando escribe, en los «Estudios sobre el laberinto», que «para despertar la realidad mitológica del laberinto debemos imaginárnoslo dentro de nosotros y trasladarnos a él».

[21] K. Kerényi, «Hermeneia und Hermeneutik: Ursprung und Sinn der Hermeneutik», en *Griechische Grundbegriffe: Fragen und Antworten aus der heutigen Situation* (*Albae Vigiliae*, nueva serie XIX), Zúrich 1964, págs. 42-52, en pág. 52.

[22] K. Kerényi, «Geistiger Weg Europas», cit., pág. 23.

[23] P. Valéry, «Dialogue de l'arbre» (1943), en *Dialogues* (en las *Oeuvres* de la Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, pág. 183) [*Diálogo del árbol*, trad. de Rafael Pérez Delgado, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1949].

A diferencia de Heidegger, sin embargo, y en un plano que es al mismo tiempo filosófico e histórico-religioso, además de literario, Kerényi reafirma su fe humanista cuando asevera que el mundo de la mitología es «un mundo del hombre»: esto es, un mundo «totalmente orientado al hombre». Y en una dimensión de auténtica polémica con Heidegger, «el hombre tiene que considerar que se halla en una condición de estar abierto, abierto hacia fuera, una condición a la que no corresponde el "ser arrojado" (*Geworfenheit*), sino el "ser fundido" (*Verwobenheit*)»[24]. Walter F. Otto y Leo Frobenius, junto con el Rilke releído a través de Guardini con el que se abren los «Estudios sobre el laberinto», permiten a Kerényi relacionarse directamente con la indagación fenomenológica y existencialista, superando o suplantando sin embargo a Heidegger, en una dirección hasta ahora nunca suficientemente puesta de manifiesto, pero que cada vez más revela ser decisiva para aclarar en su totalidad el pensamiento kerenyiano, un pensamiento que se basa, de hecho, en los enjutos, delgados y fundamentales «Estudios sobre el laberinto»; en ellos, efectivamente, la respuesta a Heidegger es límpida, directa: en la idea de *Geworfenheit* Kerényi parece seleccionar y rescatar la de «proyecto» (*Entwurf*). Un «proyecto», un «lanzarse-adelante» hacia el «problema» y el «misterio», es en realidad el viaje laberíntico de la indagación; y es un viaje iniciático porque su proyecto tiende a la salida, a la compleción que está en el hundirse-en-la muerte para volver a salir, «des-mortalizados», de sus oscuras espirales.

La línea infinita de nacimiento-muerte-renacimiento, que constituye la idea soporte del laberinto, es asimismo el soporte figural de la sabiduría mistérica reafirmada por Kerényi. La expresión filosófica, la figurativa, la de la danza o la del signo no son más que sucesivas y diferentes configuraciones de una idea, que es precisamente la de la «infinidad de la secuencia vida-muerte-vida, que siempre se repite» como la línea en espiral a la que se encomienda la tarea de *ex-primere* visualmente el «significado» profundo y «mudo».

«A través de la muerte, hasta en la muerte», cantaba Eurípides, a quien Kerényi cita y comenta. Lo esencial es la profética-poética certeza de que ese viaje es un paso, una travesía: un *poros,* ni más ni menos; y que en el fondo, como sabe oscuramente «la Vida misma», se encontrará una solución; que, con todo, siempre hay un camino de salida.

Con esta certeza, de manera optimista en tanto que humanista, con-

[24] K. Kerényi, *Miti e misteri*, cit., págs. 293 y 299.

cluye el estudio principal de este libro, con paso ligero y alegre, a ritmo de danza, y el gesto grabado en la lápida funeraria que invita a hundirse en el abismo, «bajando, bajando hasta el Orco, con paso lento».

Pero para volver a salir renacidos.

4. La calidad, tan contradictoria, propia de un «hombre de la *mêtis*», que posee el pensamiento de Kerényi, es luminosa en las páginas de este libro.

Como escribió Furio Jesi evocando la antigua imagen del astrónomo que atraviesa con la cabeza una primera esfera cristalina de la cosmología tolemaica para sumergirse, «por su cuenta y riesgo nocturno, en el cielo estrellado, más allá» (una imagen habitualmente entendida como la representación de un «protagonista del "arte de preguntarse"»), ante el conjunto de la obra kerenyiana se nos ocurre preguntarnos «si él no es más bien un protagonista del "arte de pronunciar": no necesariamente oráculos (y Kerényi, aun en los instantes de mayor y explícita intransigencia, no quiso configurarse a la manera de un oráculo), sino palabras de contradicción»[25].

Por esto, el laberinto, *signum contradictionis*, es el blasón también existencial, amén de científico-cultural, bajo cuyo signo Kerényi quiso moverse.

Y, no sin razón, también Mircea Eliade ha tomado con frecuencia el laberinto de piedra como parangón y esquema hermenéutico, además de heurístico, para su vida y para su obra: «Un laberinto es la defensa, en ocasiones mágica, de un centro, de una riqueza, de un significado. Penetrar en él puede ser un ritual iniciático, como se ve gracias al mito de Teseo. Este simbolismo constituye el modelo de cualquier existencia, que, a través de un número de pruebas, avanza hacia su propio centro, hacia sí misma, hacia el *Atman*, por utilizar el término indio... En diversas ocasiones he tenido conciencia de salir de un laberinto o de encontrar el hilo... Me había sentido deprimido, oprimido, extraviado... Naturalmente, no me había dicho: "Estoy perdido en el laberinto", pero al final tuve la sensación de haber salido victorioso de un laberinto. Es una experiencia que todo el mundo ha conocido. Pero es preciso decir también que la vida no está compuesta por un solo laberinto: la prueba se repite»[26].

[25] F. Jesi, *Materiali mitologici*, cit., pág. 61.

[26] M. Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, París 1978 (trad. it., Milán 1980, pág. 169) [*La prueba del laberinto: conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, trad. de J. Valiente Malla, Cristiandad, Madrid 1980].

Pero el laberinto de Kerényi está sobre todo en el lenguaje: en la lengua de Kerényi, que siempre ha hecho enloquecer a los traductores con las vertiginosas espirales de sus metáforas, de sus alusiones y de sus juegos de palabras, se extienden estratificaciones múltiples, a menudo contradictorias, en forma de incrustaciones, de venas, de fallas. La tectónica semántica y lingüística a la que hemos hecho alusión, en parte a propósito de la relación con Heidegger que se puede plantear como hipótesis, tiene en el pensamiento kerenyiano una gran complejidad. Aquí sólo deseamos atraer y fijar la atención del lector sobre algún rasgo portante, sobre todo aquellos en los cuales afloran las raíces culturales más profundas, amalgamadas y homogeneizadas por la ironía y por el sentido de la distancia.

La idea de misterio sirve a Kerényi sobre todo para introducir con cautela el otro miembro, fundamental en los «Estudios sobre el laberinto», de la pareja arquetipo/prototipo. Sobre la afinidad del arquetipo con una idea más hegeliana que junguiana de la historia del espíritu se podría discutir mucho. Es bien visible que el propio Kerényi, ya en el comienzo de su discurso, vincula el momento arquetípico a una mayor proximidad al «mundo de las ideas» más que a una imagen energética-filosófica inconsciente, que se le antoja dominante en el pensamiento junguiano[27].

El arquetipo kerenyiano (esto es un punto decisivo que la exégesis no ha iluminado todavía suficientemente) se halla más próximo a la «forma originaria» del pensamiento fenomenológico, de origen lejanamente hegeliano, que a la mecánica y a la dinámica energéticas, en conjunto mecanicistas, de la perspectiva junguiana. Si queremos encontrar precursores y compañeros de viaje para Kerényi, habremos de buscarlos más bien en el frente de la morfología literaria de un André Jolles (las *Formas simples* [*Einfache Formen*] son de 1930) o, a lo sumo, en el de la mitología arquetípica aplicada por un Northorp-Frye a la crítica literaria o en el de la «tipología» de la función-ambigüedad en el lenguaje poético propuesta en 1830 y revisada en 1947 y posteriormente en 1953 por William Empson[28].

[27] Véase K. Kerényi, *Miti e misteri*, cit., págs. 298 ss.

[28] Véanse respectivamente A. Jolles, *Einfache Formen: Légende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tubinga 1930 (trad. it., Milán 1981); N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957 (trad. it., Turín 1969) [*Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*, traducción de Edison Simons, Monte Ávila, Caracas 1977], y *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Nueva York 1963 (trad. it., Turín 1973); W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londres 1930 (2.ª ed. revisada, 1947; 3.ª ed. revisada, 1953); (trad. it., Turín 1965).

Es extraordinaria la proximidad hermenéutica de la idea de Jolles acerca del enraizamiento de las «formas simples» literarias en el lenguaje, que es plasmado por ellas en diversas «modalidades de discurso», y acerca de la «disposición mental» que determina las concretas «visiones del mundo», a las investigaciones kerenyianas sobre el mito como forma de relación con la realidad (y no de «manera de pensar»)[29].

De las «formas simples del laberinto» habla Kerényi expresamente varias veces, estableciendo su nacimiento en época prehistórica. Y esto se relaciona de manera directa con la idea de que las formas, como la mitología y como su expresión lingüístico-comunicativa, tienen una vida, dividida en etapas identificables con las de la existencia humana y correspondientes en el plano de las grandes formas, o figuras, o configuraciones históricas, con unos ciclos histórico-culturales. Este panorama, que del evolucionismo sólo toma una genérica terminología, nos lleva de nuevo a la teoría de las «áreas culturales» de Leo Frobenius y a su morfología de «imágenes de mundo» de todas las culturas.

Para el Kerényi de los «Estudios sobre el laberinto», la «mitología viviente» representa el momento de expresividad de los mitologemas; la cuestión es de un relieve especial en el caso del mitologema laberíntico, ligado precisamente a la idea de la vida y del renacimiento tras la muerte. Pero el mitologema, vivo en la prehistoria (cuando hablaba con resonancias inmediatas), muere con lenta agonía en los períodos históricos más cercanos a nosotros: y, al igual que es posible reconocer un «tiempo de la vida» coincidiendo con el momento de su plena expresión (que es también la vida de la Mitología), el episodio de ese lento agonizar y extinguirse, «enmudeciendo» y «perdiendo el sentido», puede ser dividida historiográficamente en un «tiempo de la agonía» y un definitivo «tiempo de la muerte».

Esta vicisitud de la vida y la muerte del signo-laberinto y del mitologema que le da sentido es un ejemplo perfecto de *Entwicklungsgeschichte*. La idea de una evolución y de una decadencia del mitologema laberíntico es, por otra parte, directamente expresada por Kerényi, que utiliza el término *Entwicklung* precisamente allí donde alude al decaer de la idea mitológica (y después filosófica) en el puro juego infantil de la civilización de consumo.

[29] Para la polémica con Lévy-Bruhl y con Cassirer, véase sobre todo K. Kerényi, *Umgang mit Göttlichem: über Mythologie und Religionsgeschichte*, Gotinga 1955.

Pero, para remachar que no se trata de una evolución de cuño naturalista sino de una sustancial historia de las ideas y de las culturas que las encarnan, Kerényi insiste en el valor semántico profundo de esa vida y de esa muerte del mitologema y del signo: «Una vida plena es también plenitud de significado, así como un significado pleno es también plenitud de vida», escribe.

El sentido es la vida del signo, al igual que la existencia lo es de la mitología y del mitologema. Pero el laberinto no puede, por su naturaleza, vaciarse de sentido y de vida: precisamente porque es un mitologema de vida y de renacimiento, en cada muerte también renace, especularmente tanto en la forma como en el contenido. Su postrer renacimiento, paradójico, tiene lugar en el tiempo de la vida. Y, como paradoja suprema, es justo la actividad científica la que lo pone en marcha: el investigador debe saber que le está permitido trabajar sólo con materiales del tiempo de la muerte, y, antes que suponer que puede leer en el tiempo de la vida y en sentido originario, deberá, cual nuevo héroe teseico de la *mêtis,* encontrar un camino de salida, indicando dónde reside el verdadero enigma, devolviendo la vida al corazón del laberinto, justo en el momento en el que constata y produce su muerte. La propia fuerza evocadora, la propia energía vital que el mitologema laberíntico infunde al poeta, deberá el científico experimentarla abandonándose al misterio. Lejos de remitirse literalmente al *mysterium* de Rudolf Otto, el *mysterion* kerenyiano pretende ser movimiento hermenéutico, inmersión en el arquetipo mediante el cual el científico podrá devolver a los prototipos sus dimensiones auténticamente histórico-religiosas (es decir, cultural-históricas)[30].

5. Se ha dicho: «movimiento» hermenéutico. Y esta imagen de un movimiento de danza, de la «infinidad» hacia la cual y a través de la cual la línea se extiende y es dotada de sentido, en el mitologema y en la forma laberínticos compendia todo el trabajo de los «Estudios sobre el laberinto» y de ellos otros textos que hemos recopilado.

El movimiento es el origen de la línea; y en el instante en el que se origina, ya está cumplido: en otras palabras, es unitario y orgánico, y cuando se articula lo hace según un ritmo natural. Y este movimiento es en sí autónomo por lo que respecta a su sentido; «como toda manifestación musical del hombre», está «dotado de sentido», late rítmicamente por su

[30] Véase K. Kerényi, «Archetypisches und Kulturtypisches», cit., págs. 98 ss.

naturaleza. Lo que es más, como el propio Kerényi declara en otro lugar, es la mitología misma la que hace movimiento de los materiales que contiene y, por decirlo así, transporta: es «una cosa inmóvil y móvil al mismo tiempo; es una cosa material y en absoluto estática, aunque susceptible de cambio».

Como muestran los ensayos sobre la danza aquí recogidos, la danza no es solamente una clave heurística para abrir el tesoro-trampa laberíntico. La danza es antes bien un canal expresivo del Ser que, «con su verdad, habla a través de la forma, el gesto, el movimiento»: así dice Otto en un estudio sobre la *Figura humana y la danza* que Kerényi menciona. Pero donde Otto escribe *das Sein*, probablemente Kerényi piensa, utilizando el término heideggeriano, en *das Seiendes,* esto es, en ese «ente» que traduce el griego *on* ocultando lo que Heidegger define como el enigma del ser.

Menos increíble, si bien infinitamente más significativo también con respecto a la postura global de Kerényi hacia Nietzsche, es el absoluto silencio acerca de las muchas, vibrantes y a menudo tumultuosas páginas que el filósofo dedicó al mismo tema, así como las referentes al laberinto como «forma existencial» y sobre el «Minotauro de la conciencia», que lacera y desgarra alojándose en los «laberintos de la conciencia». Y hemos de decir que se trata de páginas que hubieran podido ofrecer a Kerényi infinitos estímulos para la reflexión, precisamente porque en ellas Nietzsche arrastra el laberinto a la esfera del «significando», arrancándolo de la apergaminada administración de los arqueólogos y de los historiadores de las religiones clásicas de su tiempo, y, por el contrario, ofreciéndolo renovado al pensamiento contemporáneo. Pero así es: también los silencios tienen su sentido. Particularmente en el caso de la danza, Nietzsche se detuvo en la idea del «ritmo» como «coacción» a «ponerse en consonancia» y en la de la «danza» como terapia contra la pérdida de la «justa tensión y armonía del alma»: y este planteamiento podría reflejarse en la kerenyiana sin demasiada desviación significativa[31].

Laberinto y danza aparecen, pues, ligados en Kerényi por una solidaridad temático-arquetípica, semántica, formal y figural. A través de la forma, a través del gesto y a través del movimiento se expresa asimismo el mitologema laberíntico. Y, por tanto, la danza representa su esencia y su

[31] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882, pág. 84, «Dell'origine della poesia» (trad. it., Milán 1965, pág 92) [*La gaya ciencia*, trad. de Luis Díaz Marín, EDIMAT, Arganda del Rey (Madrid) 2004].

sentido radicales, tanto en el concepto como en sus representaciones figurales. Es éste un elemento de absoluto relieve en la reflexión científica (y, para Kerényi, también filosófica y mistérica) en torno al laberinto. Es la primera vez, con Kerényi, que este quid es sacado a la luz y pulido y refinadamente iluminado con tanta precisión y amplitud: ya sólo esto haría valiosísimo el libro que el lector tiene en sus manos.

Pero hay más.

El ornamento figural laberíntico, escribe Kerényi, es un *Linienreflex*, un «reflejo lineal», según la traducción propuesta por Angelo Brelich, de una «idea» mitológica. Como una *huella mnéstica*, el reflejo lineal lo que hace es precisamente reflejar, y de una manera del todo natural, espontánea, en el espejo enigmático de su propio e inaprehensible movimiento espiriforme, el «prototipo» que en él se encierra, como un quid, un grano, potencialmente dispuesto a germinar, y que se halla *en sí* esperando, tendido-hacia la expresión.

Para hacernos sospechar que la línea kerenyiana se replantea íntegramente en una óptica histórico-cultural, y para hacernos augurar que pronto llegue el momento en el que se pueda abandonar el estadio de la apología o la difamación, queremos al menos mencionar aquí el nombre de Ernst Robert Curtius.

Que es sin duda el nombre menos esperado para quienes, hasta ahora, se hayan acercado a Kerényi con el recelo con el que se mira a los grandes heterodoxos, a los irregulares demasiado peligrosamente abiertos a la aportación de competencias y de intereses dispares, sin siquiera la garantía académica de la «interdisciplinariedad». Mientras que Curtius, en su obra maestra científica[32], que aún hoy en día constituye el caso más clamoroso de *summa* histórico-cultural y de intento sistemático de una historia de las ideas de amplísimo aliento, aparece aún como el *monstrum* de la cultura académica europea más refinada y ortodoxa, el «intocable» de las disciplinas histórico-literarias.

Pero, más en profundidad, es extraordinaria la serie de referencias conceptuales, incluso terminológicas, temáticas y problemáticas, que en la obra de Curtius remiten a un área ideológica y a un giro epistémico que tienen como protagonista al propio Kerényi.

[32] E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948 (trad. it., Florencia 1992) [*Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México 1985].

Desde el primer capítulo, dedicado a la literatura europea, Curtius describe su objeto hermenéutico en términos de una «historia de formas culturales». La historia cultural es historia, ante todo, de formas y de géneros, que son fenómenos culturales y literarios al mismo tiempo: «La literatura europea es diacrónicamente coextensiva con la cultura europea», escribe efectivamente Curtius (p. 20). Y tal coextensión, como muestra después el desarrollo de la obra, es mucho más que puramente cronológica.

El esquema de Curtius es el de una arqueología del saber occidental realizada mediante el análisis de los sistemas formales, de las grandes estructuras retórico-literarias, de la tópica y de los propios géneros como mediadores en el procedimiento de tradición y desarrollo cultural, y como grandes contenedores vacíos o estructuras significantes libres, capaces de acoger y transmitir contenidos culturales siempre diferentes. Y es un esquema que, detrás de la pantalla de la sistematicidad y de la voluntad de sistematización de una masa imponente de datos, esconde el deseo de fijar las *formas-clave*, las originarias ideas del «espíritu de Europa» en su kerenyiano «camino»: es decir, en su devenir expresiones concretas, formas, géneros, cánones y productos singulares de la historia artístico-cultural europea.

Y está claro hasta qué punto un proyecto semejante de filología omnicomprensiva se halla próximo en sus presupuestos radicales, ya que no en sus resultados concretos, al de un Frobenius y su escuela de Frankfurt, así como al –paralelo– de Kerényi, maestro sin alumnos en sus trabajos privados. Modelo epistémico de una historia de la cultura totalizadora, esto es, capaz de sacar a la luz incluso los estratos profundos de las formas culturales, las modalidades de conservación-transmisión y de permanencia-transformación, en una palabra, de la «continuidad» y de las infracciones que introducen en su fluir unos «giros» o «variaciones».

Pero, excepción hecha de los contenidos específicos a los que se aplican Curtius, Frobenius y Kerényi, y asimismo de la ausencia, en el frente etnográfico e histórico-religioso, del recurso a la idea de «historia», ¿no vuelve acaso a asomar la idea de una ciencia morfológico-cultural como gran esfuerzo de re-fundación del saber europeo? Y esta ciencia ¿no depende, directa o indirectamente, de la propuesta epistemológica hegeliana, a pesar incluso de su fracaso?

6. Pero retrocedamos un paso para retomar el hilo del discurso interrumpido en la idea de la danza y sus implicaciones de género epistemo-

lógico. Es de nuevo la analogía entre danza, música y mitología lanzada por el mismo Kerényi lo que nos encontramos. Las historias que se relatan acerca de Hainuwele –dice Kerényi– son «variaciones sobre el mismo tema, en el sentido estrictamente técnico-compositivo: y son equiparables a las variantes/variaciones filosóficas, pictóricas, mitológicas (y ¿por qué no? también filológicas) y musicales, cabalmente.

La misma idea aparece también en un texto contemporáneo a la segunda edición de los «Estudios sobre el laberinto»: la «afinidad» entre mitología y música «no es en modo alguno metafórica» sino «sustancial», e ilustra «lo que distingue a la mitología de la ciencia y de la filosofía». Bajo el fluir de los mitologemas, de los acordes, incluso de la investigación científica en su subdividirse metodológicamente y en su darse objetos de reflexión siempre nuevos y sin embargo siempre iguales, se distingue «un tema común que varía hasta el infinito»[33].

Las variantes de un mitologema, luego, si están expresadas del modo en el que la «idea» se traduce en «movimiento» (por ejemplo, en el mitologema laberíntico), pueden «despertar en nosotros algo que se mueve-contra» nosotros como realidad divina, por ende incomprensible a menos que sea en términos de figuras y acontecimientos divinos o de símbolos religiosos». Y es entonces, en ese áureo momento del «ser aferrados», cuando «tenemos en la mano el quid del problema». «Hemos llegado al centro y lo poseemos», escribe intencionadamente Kerényi, a quien jamás escapaban (tal vez en parte porque en alemán, él, cuya lengua materna era el húngaro, daba vueltas como un peregrino mendigando, como un exiliado melancólico) ningún matiz, ni juego semántico, ni alusión etimológica, al margen del valor «científico» de las palabras. Y se confirma así, en una de sus infinitas variaciones sobre el tema, la identificación kerenyiana –siempre implícita en este libro y en otros lugares– *Teseo* = *Buscador.*

Aquí está nuevamente Walter F. Otto, y está ya el Thomas Mann del *Doctor Fausto* (aquel Mann que para obtener «materiales» para la composición de su novela se dirigió al filósofo musicólogo Adorno). Pero está también todo lo nuevo y lo revolucionario que el mitologema laberíntico originó al aflorar en Kerényi como *mysterion* y como *ainigma.*

No nos saldremos del tema si aludimos al hecho de que el ejemplo más conspicuo de análisis del mito que ofrece la disciplina mitológica moder-

[33] K. Kerényi, «Strukturelles über die Mythologie», en *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, V (1950-1954), págs. 151-156, en pág. 154.

na, las *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss, culminan en un texto que está explícitamente dividido con arreglo a una distribución musical: *Le cru et le cuit*, en cuya «Ouverture» se trata –si bien en un marco referencial y con unos presupuestos teóricos bastante alejados de los de Kerényi– el «carácter común del mito y de la obra musical», consistente en el hecho de que «constituyen lenguajes que trascienden, cada uno a su manera, el plano del lenguaje articulado, requiriendo, sin embargo, como este lenguaje y contrariamente a la pintura, una dimensión temporal para manifestarse». Para Lévi-Strauss, mitología y música son «máquinas para suprimir el tiempo», y «en derecho, ya que no siempre de hecho, función emotiva y lenguaje musical son coextensivos»; no estamos lejos de la idea de Kerényi según la cual «toda la mitología griega podía bailarse», que esa danza puede «desvelar» el secreto del misterio que reside en el fondo de la Idea, y que en ella «se oculta (aunque ciego e inconsciente) un poderoso anhelo que es además el anhelo de vida, común a todos los seres vivos». La *Ergriffenheit* como participación emotiva y conmovida emerge del fondo oscuramente fenomenológico que está en las raíces del estructuralismo: en efecto, en el último compás de la «Ouverture», es precisamente Lévi-Strauss quien expresa su deseo de que el lector «pueda ser transportado (en virtud del movimiento que lo alejará del libro) hacia la música que hay en los mitos, tal como la ha conservado el texto integral de éstos: esto es, además de con su armonía y su ritmo, con esa secreta significación que laboriosamente he tratado de conquistar, no sin privarla de un poder y de una majestuosidad reconocibles por la conmoción que causa a quien la sorprende en su primer estado: alojada en lo hondo de una selva de imágenes y de signos, y todavía llena de sortilegios gracias a los cuales puede conmover, ya que así no se la comprende»[34].

7. Ciencia y Arte «se funden», extendidos para aprehender la «manifestación del contenido del mundo»: las dos posturas no se muestran demasiado distantes: «En las más íntimas y abisales profundidades del hombre, allí donde en cada uno de nosotros el mundo ha resurgido y continuamente resurge como un mundo que se torna espiritualmente

[34] C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, París 1954 (trad. it., Milán 1966); la «Obertura» está en las págs. 13-54 de la traducción italiana (las citas son respectivamente de las págs. 32, 52 y 54) [*Lo crudo y lo cocido*, traducción de Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, México 1968].

transparente», se podrá distinguir «el lugar psíquico en el cual se convierten en revelaciones» las «realidades espirituales sin lugar y sin tiempo», o sea las *Ideen*. Pero ¿qué es lo que diferencia estas ideas de las estructuras majestuosas y poderosas si no es el hecho de que el científico estructuralista no sabe contener el remordimiento por haber diluido y deshecho los sortilegios gracias a los cuales la mitología aún puede conmover, y abandona solo al lector en su viaje a los «tristes trópicos», en esa inmersión en la música que hay en los mitos, que se oirá resonar si se la sorprende en su primer estado?

El gesto de Kerényi es humanista, por el contrario; es el gesto hermético del «guía de almas», que por medio del estilo y el movimiento de la danza saca a la luz «lo que de veras cuenta», es decir, «la continuidad abierta hacia el infinito», pero sin «enseñar» ni «discutir». Es el mismo movimiento, el mismo gesto que introduce el héroe de la *mêtis* y del *Mysterion* en el laberinto hacia-la-muerte, buscando la salida para-un-nuevo-nacimiento.

El sabio es el único que no se deja engañar por el enigma, se ha dicho; sabe encontrar el camino de entrada, sabe reconocer el lugar del «giro» para el regreso. Para este héroe de la *mêtis,* como para Quinto Julio Mileto, con cuya inscripción fúnebre –que el pacto fraternal de la comunidad de culto hizo ligera– se cierran los «Estudios sobre el laberinto», el «giro» es fácil, el camino del laberinto «no es engañoso». Este héroe puede «gozar del laberinto»; para él «la travesía es segura», el *poros* conduce más allá del obstáculo, resuelve el enigma de la aporía.

Hablando de la «experiencia de dirigirse hacia la muerte», en el epílogo de la *Religión antigua* dedicado a la idea religiosa del no ser[35], Kerényi utilizaba precisamente ese sustantivo: que era la *Wende* concedida al mundo como esperanza sólo con la condición de «un total vuelco sobre la propia base, a partir del abismo», en el pasaje heideggeriano sobre Rilke más arriba mencionado.

El mismo giro, o inversión de rumbo, es «dicho y danzado» en los «Estudios sobre el laberinto» y en los otros artículos recogidos en este volumen; dicho y danzado bajo el signo del misterio iniciático: «Lo que cuenta», llegados allí donde reside lo inefable (el *arreton* que es el Mons-

[35] Véase K. Kerényi, *Die antike Religion: eine Grundlegung*, Ámsterdam-Leipzig, 2.ª ed. revisada, 1952, pág. 216 (trad. it., Bolonia 1940, pág. 246) [*La religión antigua*, trad. de Adan Kovacsics y Mario León, Herder, Barcelona 1999].

truo-Minotauro), así como la diosa que preside ese misterioso centro del laberinto, es «dar la vuelta, cambiar el sentido de la marcha: y es esto precisamente la vuelta hacia atrás de la muerte a la vida».

También el desvelamiento del secreto íntimo del laberinto podrá ser un lugar para darse la vuelta. Junto con los filósofos y los científicos, el poeta laberíntico Borges ha desvelado el radical engaño de ese mitologema: la inexistencia misma del laberinto y la necesidad de buscar igualmente su camino y su sentido[36].

Después de haber aprendido a movernos hacia el centro (hacia el sentido) –parece querer concluir también Kerényi, como Borges– aprenderemos a volver atrás, sin esperanza y por ello llenos de esperanza, desde que descubrimos que el laberinto está destruido.

Nuestro emblema podrá pasar a ser entonces el *Laberinto destruido* (*Zerstörtes Labyrinth*), trazado en 1939 por Paul Klee, resultado extremo del antiguo mitologema, que confirma la voluntad de búsqueda. Sólo la búsqueda cuenta.

Sobre esa búsqueda gravita todavía, sin embargo, la interrogante sobre la cual se abre de par en par el recorrido laberíntico en estos «Estudios»: ¿es posible resolver el enigma, desvelar el misterio?

Una vez más se corrobora en el «Epílogo» de la *Religión antigua*: «Las ideas religiosas no han surgido como respuestas a las preguntas; las religiones no son soluciones de problemas antiquísimos; antes bien aumentan los posibles problemas del mundo, y de un modo considerable, convirtiéndose en presupuestos de preguntas y respuestas»[37]. Y otra vez después, en toda la obra kerenyiana, las ideas de pregunta y respuesta pondrán de relieve el sentido dramáticamente inquisitorial e interlocutorio de nuestra laberíntica situación.

¿Y hoy? Hoy, la «sencillez» que para Kerényi constituía «el secreto de todo verdadero y gran secreto» ha terminado. Los misterios son complicados, hasta el punto de reducirse a problemas. El vuelco del punto de vista kerenyiano es absoluto.

La síntesis perfecta de este vuelco la encontraremos en un libro reciente sobre el tema del sacrificio y de la violencia: «No hay enigma, por complejo que sea, que al final no se resuelva. (...) El misterio insondable

[36] J. L. Borges, «Laberinto», en *Elogio de la sombra*, Buenos Aires 1969 (trad. it., Turín 1971, 1977, pág. 36).

[37] K. Kerényi, *Die antike Religion*, cit., 2.ª ed., pág. 208 (trad. it., pág. 244).

de antaño, protegido por los más terribles tabúes, aparece cada vez más como un problema a resolver»[38].

Y esto, verdaderamente, es un problema irresoluble, un laberinto sin caminos de salida.

Corrado Bologna

[38] R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, París 1978 (trad. it., Milán 1983, pág. 17).

Un hilo de Ariadna para el lector español

1. «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas», sugería dubitativamente Borges al principio del segundo ensayo de *Otras inquisiciones*. En el Laberinto, desde luego la más enigmática y tenaz de estas metáforas universales, que son también metáforas del universo y que con Hans Blumenberg calificaré de «absolutas», fue Borges especialista. «No en vano», decía a través del «hombre cobarde» que busca el secreto de «El jardín de los senderos que se bifurcan», «no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên que fue gobernador de Yunán y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuese aún más populosa que el *Huang Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres». El que se ha perdido y reencontrado, después de la metamorfosis, en *Ficciones*, recordará el secreto del Pabellón de la Límpida Soledad: aquella «novela caótica», «populosa», «contradictoria», infinitamente «bifurcada», *es el laberinto,* «un laberinto de símbolos», «un invisible laberinto de tiempo». La literatura revela entonces su propia naturaleza de teología laberíntica; Libro y Laberinto son una sola figura del buscarse y el extraviarse cuando uno cree haberse encontrado; de la búsqueda infinita del sentido de la vida y de su irremediable inconclusión. La «Biblioteca de Babel», con su «escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto», es un abismo colmado de mendaces juegos de espejos, el cual exige el camino difícil de la iniciación que elige *una* vía y la sigue. La espiral sinuosa, de naturaleza ilusoriamente infinita, es para Borges el emblema de la *perplejidad*, de la duda de quien querría figurar lo no figurable, dar forma a la imagen de lo no imaginable.

Los meandros de la «novela infatigable» construida por el «oblicuo Ts'ui Pên» son los de la vida del hombre con sus innumerables pliegues y bifurcaciones, sin un rumbo preestablecido. Laberíntico como la vida debió de parecer a los marineros de Creta el mar nocturno, sin rumbo porque sobre él se trazaban infinitos rumbos posibles: lo único que les ofrecía una vía de salida era la contemplación de las estrellas, la lectura exacta del hilo de Ariadna la Luminosa que las constelaciones dibujaban

en el cielo mostrándoles un mapa de referencia, el código de la diferencia entre realidad y engaño.

La conquista áspera del rumbo interior y de una trayectoria en el mundo, en la vida, pueden representarse juntos por medio del emblema del laberinto. En uno de los más enigmáticos cuadros del Renacimiento –el retrato de un caballero, obra de Bartolomeo Veneto, conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge– destaca un gran laberinto en el pecho del misterioso personaje, cuya mano oculta a la vista el centro de las diez espirales, la sede donde los antiguos colocaban el centro espiritual del *thymós*, el diafragma que regula el ritmo de la respiración, del corazón, de la osadía, del *flatus vocis*. Hay numerosos sellos de Salomón bordados en la capa negra: los mismos que en aquellos años esbozaba Leonardo en sus manuscritos, junto con remolinos y garabatos, círculos enroscados sobre sí mismos, espirales, oleadas pavorosas del diluvio universal y elegantes líneas espirales y flexibles: *signos gráficos de una forma de pensamiento*, formas dinámicas de la búsqueda interior, del caos al cosmos.

El medallón de esmalte que resalta en el sombrero, adornado con una pluma, del personaje de Bartolomeo representa una nave que naufraga en la tempestad, rodeada de árboles frondosos; al piloto que aferra impávido el timón se refiere el lema «Esperance me guide». La empresa del laberinto y la de la nave en busca de un rumbo de salvación aluden al doble registro del corazón dudoso, laberíntico, que en la reserva y en el silencio encuentra el camino en la ética interiorizada, y del pensamiento estelar que impulsa a la contemplación, elevando la mirada al cielo como para reflejar en el espejo celeste la indagación íntima, la *reflexión* secreta. Cincuenta años después de Leonardo y Bartolomeo Veneto, entre las *Dévises héroïques* de Claude Paradin, el hemistiquio virgiliano «Fata viam invenient», «el destino encontrará la vía de salida», domina sobre un laberinto de rasgos idénticos a los del retrato de Cambridge. Y cuando en 1623 el bohemio Comenio escribe *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*, alegoría satírica en la cual el mundo se convierte en una ciudad circular en el centro de oscuras profundidades, una vez más el emblema laberíntico-mundano es llamado a hacer el papel del polo secular con respecto al corazón, en la dialéctica entre extravío y beatitud, entre confusión y armonía.

La síntesis más admirable de esta figura del reflejo de corazón y universo como huella de un recorrido ético, que permite «salir» de la confusión sin sentido de la «vida», está cincelada en la célebre conclusión de

la *Crítica de la razón práctica* kantiana: «Dos cosas llenan el ánimo de admiración y veneración siempre nueva y que es mayor cuanto más a menudo y durante más tiempo se ocupa de ellas la reflexión: *el cielo estrellado sobre mi cabeza y la ley moral en mi interior.* Estas dos cosas no necesito buscarlas y simplemente suponerlas como si estuviesen envueltas en la oscuridad o se hallasen situadas en lo trascendente, fuera de mi horizonte; las veo delante de mí y las relaciono inmediatamente con la conciencia de mi existencia».

2. En la sombra de los milenios se hunde la historia del Laberinto, lugar mítico en el cual se condensan y anulan todos los lugares. Espacialidad implosionada, volcada al interior, el Laberinto es la huella visible de un movimiento de búsqueda: una ficción edificada para inducir al error y para aprender a soltarse de la maraña de posibilidades sin fin y, de este modo, a «encontrar el camino». Arcaico es el vínculo con Ariadna la Luminosa, nocturna y celeste «Señora del laberinto»: ya en las monedas de Cnosos del siglo V aparece su imagen en una cara, mientras que en la otra figura un meandro de cuatro brazos, multiplicación y dinamización de la cruz unciforme, signo de fecundo movimiento solar. En cuanto a Teseo, el héroe que libera a la humanidad de aquella amenaza, parece haber aprendido la danza de la diosa Ariadna-Afrodita, la «Señora del laberinto» de la edad minoica, en cuya cabeza puso Dioniso, enamorándose de ella, la diadema que resplandece en el cielo como «corona boreal», luminosa constelación que con el hilo de las estrellas trazaba un recorrido seguro para los marineros en el laberinto de peligros del mar nocturno.

Desde sus primeras investigaciones sobre el tema del laberinto, recogidas todas ellas en este volumen, Karl Kerényi relacionó la forma laberíntica con la oposición griega entre las categorías de *problema* (lo que, como el nudo gordiano cortado en seco por Alejandro, dialéctico alumno de Aristóteles, «se debe resolver y, una vez resuelto, desaparece») y de *misterio* (algo que «se resiste a la interpretación» y «debe ser experimentado, venerado», que debe entrar a formar parte de nuestra vida). Así llega a centrar el corazón del mitologema laberíntico, aprehendiendo su radical instancia mistérico-iniciática, esto es, gnoseológica y hermenéutica. En la interpretación kerenyiana («la línea infinita y su significado intrínseco de "vida-muerte-vida"»...), el icono del *hilo sin fin* que Ariadna ofrece al héroe-salvador Teseo deja traslucir su aspecto más secreto, el de «hilo de la historia» que permite no «perder el hilo» en el laberinto de la

borgiana Babel-Literatura, espejo de la Babel-Universo, ovillo infinito que cada uno debe devanar ordenadamente para tejer el tapiz de su propia historia individual. Este trazado invisible de conocimiento y de autoconocimiento es el «hilo del hilo» que Coomarasawmy encontró en los *Vedas*, donde funde el Soplo que vivifica la Tierra, la Columna Solar que se alza en el Aire y el Eje del Universo que perfora y sostiene el Cielo. Se capta más a fondo, de esta manera, el sentido del «hilo de luz» móvil y dúctil, adaptable a los pliegues y a los giros incognoscibles que, en figura de cuerda ininterrumpidamente desovillada, esclarece el viaje del héroe-hermeneuta. Este hilo recorre y vuelve del revés el engaño fatal del trazado que el arquitecto Dédalo selló en su mausoleo del Engaño, prisión con la puerta abierta pero por la incognoscible vía de salida para el monstruoso Minotauro, terrible fruto de la unión bestial del Toro y Pasífae, hija del Sol y esposa de Minos, el hijo de Zeus y de Europa, para cuyas indecibles libídines Dédalo había construido (igual que Odiseo un caballo engañoso para conquistar Troya) una vaca de madera, monstruosamente montada por el toro blanco consagrado a Posidón.

Dáidalon es el nombre del edificio perverso que imaginó Dédalo: a la forma de la *mêtis*, la inteligencia práctica, plástica, engañosa, animalesca del marinero que usa las redes trenzadas con mil nudos y del cazador que disemina trampas, y en realidad del *buscador*, se hace remitir el amplio campo semántico que recoge las imágenes, las ideas, las metáforas del *dáidalon*: «Éclat mouvant et bigarré, ruse, piège dissimulé sous les apparences de séduction» [destello moviente y abigarrado, ardid, trampa disimulada bajo una apariencia seductora], según la exacta definición de Françoise Frontisi-Ducroux. Entre *découpage* y *ajustage*, fragmentación y recomposición, despedazamiento y nuevo montaje, se extiende la energía figural del *dáidalon*; hasta cuando es cabal y unitario, sigue siendo, como la inteligencia polimorfa que lo ha generado, *bigarré et multiple*, icono de lo curvilíneo, de lo tortuoso, de lo múltiple irreductible a unidad, amenazador reflejo del universo móvil del devenir y de la inestabilidad, *mimesis figural del destino*.

Toda encarnación del mito en formas nuevas es asimismo una *variación* y una *interpretación*, en el sentido *musical* y en el *hemenéutico*: enriquece, desarrolla, despliega, revela un aspecto más del mitologema «originario», cada vez más difícil de distinguir, en el bosque de los signos y de los sentidos que a lo largo de la historia se multiplica en torno a él. De la tensión con el presente de la interpretación extrae el «origen» su valor, su

dialéctico significado, su historicidad, no diversamente definible. Al final resulta casi imposible «explicar» el mito volviéndolo a situar en su «origen», ya que la «explicación» misma es un «origen» nuevo del sentido. Se tratará, más bien, de reconocer en las vicisitudes históricas del mito, en la sucesión de sus variantes, un *acorde*, una *consonancia*, una *armonía*.

3. Son innumerables las variantes de la mitología laberíntica que los mitógrafos y los hermeneutas acumulan y amplían a lo largo de los siglos llevándola a estos y a otros atracaderos mistérico-alegóricos, y que, de acuerdo con la afilada hermenéutica de Claude Lévi-Strauss, son todas ellas consideradas, con independencia de la dislocación en el tiempo y en el espacio, parte irrenunciable de un único sistema-mito, complejo pero coherente. La más reciente de estas variaciones-interpretaciones musical-hermenéuticas me parece también la más próxima al punto de origen y de fundación del mitologema, y por lo tanto también a la extensa investigación que a éste ha dedicado Karl Kerényi. La encuentro en el breve relato *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt (1985).

Dürrenmatt retoma y desarrolla, a mi juicio, una espléndida idea de Borges, que en «La casa de Asterión», un relato de *El Aleph* (libro que contiene más de un laberinto), coloca en el centro de un espacio claustrofóbico a un Yo narrador que, exaltado por su propia soledad autorreferencial y delirante («El hecho es que soy único [...] Quizá yo he creado el sol y las estrellas y la enorme casa, pero ya no me acuerdo»), vive encerrado entre «galerías de piedra» por las que corre como un loco «hasta rodar al suelo mareado». Inocente, ya que los nueve jóvenes que cada nueve años entran en su casa caen ellos solos, el Yo aguarda al Redentor de su soledad, y se pregunta (dejando sospechar que se trata de un Monstruo de rostro taurino, exactamente lo contrario de lo que él teme ver llegar): «¿Cómo será mi redentor? [...] ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?». La catarsis invierte como en un espejo el punto de vista tradicional; el Monstruo se deja matar por el Redentor y resuelve así su perversa laberinticidad: «El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. "¿Lo creerás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió."».

También Dürrenmatt decide no poner en escena el Laberinto entrando en él con la mirada de Minos y Pasífae, de Teseo, de Ariadna: su punto de vista es central, basado en el Minotauro que espera al Enemigo. Por primera vez, si no me equivoco, en la historia del mito laberíntico, se nos

sitúa en el corazón del misterio, se nos identifica con el Monstruo, se nos llama a compartir su frenética desesperación, su confusión solitaria e innumerable. Aquella Persona del Mal ve refractada y repetida su propia imagen en el juego de espejos que lo asedian y aprende a conocerse, a reconocerse, a no temerse a sí mismo ni temer a la muerte, que llegará disfrazada de un Teseo odiseico y dedalíaco, con el rostro cubierto por una máscara de Toro, engañosamente fingida en los mil y mil espejos que constelan el laberinto: reconocimiento y muerte necesarios «para que el mundo conserve su orden y no se convierta en laberinto para volver a caer en el caos del cual había brotado».

En el corazón de su prisión, el Monstruo, solitario, melancólico, espera que un esquema de orden vuelva a dar luz y a reducir a sentido el enjambre de imágenes caóticas en que está fragmentada su misteriosa figura. En la tiniebla del terror, el Minotauro se hace Ovillo (*zusammengerollt*), es decir, Laberinto: se pliega como un intestino, como el cerebro de un feto que flota en el remolino de la inconsciencia y que empieza a soñar: «Aovillado, igual que había estado aovillado en el cuerpo de Pasífae, el minotauro soñó que era hombre». Así lo encontró Ariadna, que entró en el laberinto con paso de danza:

> Vino danzando con el ovillo de lana que desenrollaba, y danzando, casi con delicadeza, enrolló el hilo rojo a sus cuernos, y se marchó siguiendo el hilo y danzando, y cuando el minotauro se despertó, una vidriosa mañana, vio venir hacia él un minotauro reflejado innumerables veces, con los ojos fijos en el hilo de lana como si fuese un rastro de sangre. En aquel momento, el minotauro pensó que era su imagen, aunque seguía sin entender lo que es una imagen, pero luego se dio cuenta de que el otro minotauro venía a su encuentro mientras que él estaba tendido en el suelo. Aquello le desorientó. El minotauro se levantó y no se dio cuenta de que el cabo del hilo rojo de lana estaba enrollado a sus cuernos. El otro se aproximó.

En el laberinto, Ariadna entra con paso de danza. Éste es el ritmo del laberinto, el *reflejo figural* de su dinamismo (Kerényi recurre a la infrecuente categoría de *Linien-reflex*, que yo interpreté en la traducción italiana como «reflejo lineal»). Con la entrada a un ritmo leve y armonioso de danza, la confusión de los garabatos se transformará en consonancia de gestos y de signos, la cual, desarrollada en dirección contraria, permitirá recuperar con naturalidad la vía de salida. Como Ariadna, también el Mi-

notauro trata de abandonarse al movimiento oscilatorio y disarmónico, en busca del ritmo propicio para iniciar la danza. Pero Ariadna, «Señora del laberinto», avanza entre los meandros vertiginosos con la gracia celeste de la diosa luminosa, protegida por el hilo que devana con sabiduría y que le permitirá regresar. El movimiento del Minotauro es frenético, orgiástico. El Monstruo explora el ritmo oportuno, y no lo consigue, enredándose en el hilo que da luz y salvación a Ariadna y a Teseo. Se pierde en el laberinto del cual es dueño y conocedor: ya no se orienta [*orizzonta*], literalmente *pierde el horizonte*, el sentido de la vida, la vida misma. Así sucede, según la genial reconstrucción de Ernesto de Martino, con la *tarantata* que se deja arrastrar por el re-mordimiento cultural, perdiendo en la crisis su propia presencia, y la reconquista, en fin, precisamente armonizando el espasmo de sus gestos con el ritmo musical de la *tarantela*.

El minotauro resopló contento y, cuando aquel ser agitó de nuevo la capa, empezó a danzar. Ante las paredes, que la luz del sol hacían radiantes, los dos se movieron como sombras, el minotauro danzando y brincando, batiendo palmas y después otra vez golpeando velozmente el suelo con los pies, el ser agitando su manto, avanzando o retrocediendo, atacando repetidamente con la espada, que, oculta bajo la capa, había llevado consigo al laberinto para matar al monstruo, y ahora, al hallarse frente a él y darse cuenta de su inocente candor, se avergonzó. El minotauro daba vueltas a su alrededor danzando, palmoteando y golpeando el suelo con los pies. Danzaba la alegría de no estar ya solo, danzaba la esperanza de encontrar a los demás minotauros, a las muchachas y a los seres iguales a aquel con el cual danzaba ahora. Olvidó el sol danzando, danzando olvidó la maldición.

Tampoco en el relato de Dürrenmatt escapa el Minotauro a su destino de muerte, cuyo cumplimiento es necesario para que el laberinto se consuma en sí mismo, y para que con la extinción de esta engañosa sinécdoque del caos tenga fin la amenaza lanzada, pliegue sobre pliegue, meandro sobre meandro, contra el orden cósmico. Pero en esa danza no sólo llega a su cumplimiento la suerte fatal del Monstruo y de su Lugar: se agota el dinamismo del movimiento-hacia-el interior y de su resultado liberatorio, el movimiento-hacia-el exterior. Desde este momento, la energía concentrada en el lugar ritual-iniciático se traslada, ordenada y armonizada, a la mente de Teseo y, detrás de él, de todo iniciado en los

misterios laberínticos de la vida: a todo ser viviente, iniciado en el misterio de la vida.

4. Justo este elemento me parece extraordinariamente innovador: Dürrenmatt captó y fijó en un emblema de gran iconicidad (me pregunto si precisamente a través del estudio de los ensayos de Kerényi sobre el laberinto) la *naturaleza rítmica, danzante, del laberinto*, su carácter de huella de un movimiento en espiral, enroscado sobre sí mismo y en apariencia infinito, cuyo impulso ininterrumpido es una armoniosa *métrica del espacio, del tiempo y de la conquista de ambos*. En esta especie de *prosodia del gesto ritual* el iniciado aprende, armonizando el interior con el exterior, a controlar el peligro exterior por medio del ejercicio interior. Ritmando su paso en consonancia con el ritmo que resuena dentro de su mente, aprende a «no perderse», a «encontrar el camino», reproduciendo en el gesto del cuerpo un signo mental y concentrándolo en un signo de inmensa potencia alegórica. El «reflejo lineal» que para Kerényi es, ante todo, el laberinto, representa en forma dinámica el recorrido mistérico de la iniciación y de la metamorfosis de la interioridad. Y, no sin un profundo vínculo de afinidad entre los mitologemas-base del complejo mítico-ritual del laberinto, la danza que Kerényi reconoce en el origen de la danza-laberinto es la *geranos*, la «danza de amor de las grullas», cuyas lábiles huellas dejadas en la arena de Cnosos habrían inspirado la invención del *dáidalon*, transmitida en el secreto del *mystérion* al héroe liberador, Teseo.

Para Kerényi, que se remonta a los testimonios de las más antiguas civilizaciones mediterráneas, antes aún que una idea, una imagen, una forma, el Laberinto es el «reflejo lineal» de un impulso, de un paso coreográfico. En la hermenéutica sutil y original de Kerényi, junto con la historia de las religiones entran en juego la antropología cultural y la filología, la arqueología y la filosofía, la historia del arte y la psicología profunda. El laberinto, bajo su lente rigurosa, revela ser la más nítida y al mismo tiempo la más obsesiva de las figuras de la interioridad y de la búsqueda: forma-imagen de la iniciación ritual, por tanto del viaje a los infiernos y del regreso a la luz que en ella se representa.

Estas ideas están en la base de los textos de Kerényi que reuní por primera vez en 1983, diez años después de la muerte del gran historiador de las religiones (1973), escogiéndolos entre su extensísima bibliografía y traduciéndolos al italiano, con autorización de su viuda. Ese libro ve ahora la luz en España, traducido por supuesto del alemán. No existe en la len-

gua original como volumen independiente: Kerényi, que probablemente lo pensó, no llegó a coordinarlo, ya que el tema laberíntico aparece en muchos de sus estudios. Lo que me garantiza la legitimidad de mi opción temática es, sin embargo, el hecho de que el propio autor, en el primer volumen de sus *opera omnia*, publicado en 1966, aún en vida suya, en Langen Müller (Múnich y Viena) con el título *Humanistische Seelen-Forschung*, incluyó los tres primeros de los textos aquí traducidos (el orden en que los he dispuesto da preferencia al texto fundamental, publicado en la serie «Albae Vigiliae», con dedicatoria a Jung).

En los últimos veinte años han visto la luz muchos estudios sobre el laberinto: ninguno posee la claridad en el planteamiento de los problemas y la fuerza documental y de argumentación de los estudios de Kerényi. El relato de Dürrenmatt, editado en 1985, cinco años antes de la muerte del escritor suizo y traducido al italiano en 1987, sigue pareciéndome una perfecta síntesis entre la continuidad del mitologema en el plano creativo y la científico-hermenéutica.

La célebre enciclopedia de Silas Haslam, *A General History of Labyrinths*, citada por Borges en una nota, laberínticamente engañosa, de «Tlön, Uqbar, Orbis tertius», no es más que una de sus admirables ficciones, un sueño irrealizable, o acaso una pesadilla, que encuentra adecuada ilustración en los vertiginosos juegos de desnivel entre Figura y Fondo de Escher y que Douglas Hofstadter, estudioso de la Inteligencia Artificial (*Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Basic Books, Nueva York 1979), unió al «Extraño Anillo» y a las «Jerarquías Enmarañadas» del gran matemático platónico Gödel, y a la *Ofrenda Musical*, al *Clave bien temperado* y al *Arte de la Fuga* de Bach.

Por la amplitud de la información que ofrecen, al libro de Kerényi se podrían añadir quizá, escogiéndolos en la laberíntica bibliografía de Babel sobre el tema (más de dos mil títulos a principios de los años ochenta del siglo pasado), el clásico libro de William Henry Matthews, *Mazes and Labyrinths. Their History and Development* (Londres 1922), *Il libro dei labirinti*, de Paolo Santarcangeli (Vallecchi, Florencia 1967) y *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, de Penelope Reed Doob (Cornell University Press, Ithaca y Londres 1990), además del magnífico catálogo de la exposición *Labyrinthe, Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre, Gegenwart eines Urbilds*, a cargo de Hermann Kern (la muestra se celebró en Múnich y Milán entre la primavera y el verano de 1981).

5. Un paso de danza amorosa, un frágil pero firmísimo hilo de Ariadna, unen mi trabajo italiano de hace veinte años con la edición española de hoy. No es solamente el hilo de la investigación y de la hermenéutica, que se adentran en la oscuridad con paso armonioso; ahora es el hilo de una historia de pasiones científicas, de memoria de las ideas y de los afectos que con un pequeño y maravilloso grupo de amigos devanamos y tejimos entre Roma, París y Barcelona, *en quête* [en busca] de lo que, tomando prestado a Victoria Cirlot de un espléndido título suyo (Siruela, Madrid 2005), denominaré nuestras *entrelacées* y laberínticas *Figuras del destino*.

El *entrelacement* de los romances medievales de aventuras es nuestro emblema, la trama de nuestro difícil pero no extraviado camino danzado en común, signo viviente de un destino que me encanta escoger junto con Victoria, con Amador Vega, con Carlo Ossola, con los demás caballeros andantes a los cuales este libro está idealmente dedicado. Con ellos (recurro a la fórmula perfecta de Carlo), *incapables de plénitude, nous goûtons* [incapaces de plenitud, saboreamos]. Gustamos, degustamos, saboreamos, e invitamos al banquete a quienquiera que se atreva a repetir, como uno de aquellos caballeros medievales: «Yo soy un caballero andante que va sin pausa en busca de aventuras y del sentido del mundo, y que nunca he logrado encontrarlo».

La *figura del destino*, el hilo de Ariadna en el laberinto del ininterrumpido y siempre inconcluso *indagar*, nos la ofrece la altísima meditación de Leo Spitzer, el autor de la más intensa indagación sobre la *Armonía del mundo*:

> Quisiera [...] que el trabajo se escribiese, por así decirlo, en los confines de la Nada, aferrándose al saber contra el vértigo de la Nada, con una ironía vuelta sobre sí y una no menor energía defensiva; que se escribiese, tal vez, con el designio de escapar a la Nada. Sólo la parte de la Nada que está dentro del trabajo puede darle ese carácter humilde, problemático, ese *effacement* más elevado que acompaña a todo esfuerzo desinteresado: es preciso aceptar el elemento muerto y «anonadador», sin el cual no se puede estar vivo. [...] El verdadero indagador comparte la compañía de un objeto, de una realidad sobrenatural, de un hombre, frente a la Nada. Y esto equivale a decir: no estar solo.

En el reencuentro armonioso de lo que Roland Barthes definió como *chant de solidarité*, polifonía de reciprocidad, de gracia y de agradeci-

miento que logra abolir el laberinto del tiempo y lo transfigura aligerando su peso, quizá, en los confines de la Nada que es para nosotros el único Laberinto, la irremediable inconclusión de ser temporales podrá aspirar a una, necesariamente imperfecta, *Historia de la eternidad.*

Corrado Bologna

En el laberinto

Capítulo 1
Estudios sobre el laberinto: el laberinto como reflejo lineal de una idea mitológica

«Se despierta el anhelo de aproximarse hacia este abandonado, casi olvidado, misterio de la vida...»

Henriette Roland Holst

1. Problema-Misterio

Con el problema del laberinto se da una circunstancia singular; circunstancia común a la mayoría de los problemas de la investigación mitológica, tan pronto como los cuestionamos seriamente. No existe ninguna solución para hacerlos desaparecer del mundo. Son misterios en el sentido en que un excelente intérprete de poesía hermética puede enfrentar recíprocamente, «misterio» y «problema»: «Éste debe ser resuelto; si así ocurre, habrá desaparecido. Aquel otro, en cambio, debe ser vivido, respetado e integrado en la propia vida. Un misterio que se resuelve con una explicación, nunca lo ha sido. El misterio auténtico se resiste a la "explicación"; y no porque rehúya el examen con algunas dobles verdades, sino porque su esencia misma no permite resolverlo de un modo racional. Pero pertenece a la misma realidad a la que también pertenece lo explicable, y mantiene una relación de absoluta lealtad con la explicación. Recurre a ella, y su labor consiste precisamente en detectar dónde está lo verdaderamente inexplicable[1]».

Mitologemas, figuras divinas, o símbolos religiosos no pueden resolverse como si fueran problemas, sino sólo ser atribuidos a ideas, a arquetipos, figuras originarias –o como se les quiera llamar–. ¡Éstas, como suele pasar con los auténticos misterios, nos seguirán ocupando! A la pregunta por el significado de las leyendas, dibujos y costumbres relativas al laberinto, Brede Kristensen, gran e intuitivo investigador de las religiones de Leiden, dio una sencilla respuesta: el inframundo. ¿Realmente se resuelve con esta palabra el misterio del laberinto? Al contrario: los laberintos, expresados mediante relatos, o plasmados en representaciones

plásticas o a través del movimiento, son más conceptuales, más arquetípicos, son formas más originarias que un «inframundo» no tan misterioso, aunque en sí mismo amorfo. Una explicación que abandona la forma estructurada a favor de la informe –ya sea a favor de una realidad anímica o de un concepto– renuncia precisamente a lo esencial. Kristensen fundamenta su interpretación en el hecho de que el laberinto «con sus sinuosidades y caminos equívocos, en los que nadie encuentra la salida», sólo puede ser una imagen del reino mismo de los muertos[2]. ¿Pero es esto lo realmente característico en las representaciones de los laberintos y no el hecho de que en sus muchos recodos sí se encuentre la salida?[3] ¿Y no es precisamente más esclarecedora esta particularidad del reino de los muertos y no, en cambio, la denominación de «inframundo» como esencia del laberinto?

En lo sucesivo, como principio básico, se preferirá que en ningún intento de explicación se pierdan de vista las representaciones gráficas de los laberintos, así como el material no gráfico –pensamientos, relatos o figuras de danza– sólo se interpretará en la medida en que haya sido efectivamente transmitido como tradición. Si de esta manera, en lo recóndito de lo explicado, algo permanece inexplicado –así el inconsciente conocimiento que la vida tiene de la existencia de una solución–, en ello reconoceremos un misterio todavía por esclarecer que, aunque inexplicado, nos enriquece.

2. Babilonia

Los laberintos se reconocen cuando aparecen, como monumentos de antiguas tradiciones religiosas o al menos como una arcaica realización artística, en forma espiral, más o menos distinguible, a menudo de una gran sencillez. Cada línea espiral, aparentemente decorativa, dibujada como mera figura, o un meandro en forma de espiral, se convierte en un laberinto tan pronto la identificamos como un camino, por el que transitamos como si en cierto modo lo hiciéramos por una entrada o paso fundamentales. *Necesitamos* esta clase de imaginación y la capacidad de profundizar en ella para despertar a la realidad mitológica del laberinto. Para los que apoyan esta realidad equivalía a un «estar dentro» y a un «moverse dentro». De vez en cuando se despertaba en ellos y se mostraba en movimientos silentes o en relatos que traducían el sentido de lo vivido in-

1. Laberinto de Mesopotamia

mediatamente en un lenguaje intelectivo. Si queremos comprender ese sentido, también necesitamos aquellas narraciones: los textos concernientes a los laberintos mudos.

Parecía pues de gran importancia que a principios del siglo XX se hubieran hallado representaciones de laberintos en las tablillas de arcilla que llegaban a los museos europeos desde las excavaciones mesopotámicas, entre ellas también algunas con escritura cuneiforme. Dos piezas únicas, una expuesta en Berlín **[ilus. 1]**[4] y otra en Leiden[5], por cierto carentes de texto explicativo, muestran la forma espiral en su estado más puro. Enseguida llamó la atención el estrecho parentesco del dibujo con las representaciones laberínticas de las monedas cretenses, así como con las espirales formadas por grandes piedras y monumentos similares del norte de Europa. La interpretación certera de estas piezas únicas se logró por medio de tablillas más grandes, llenas de series enteras de la misma forma básica acompañadas de textos **[ilus. 2]**[6]. Textos pobres de difícil compren-

2. De un archivo babilónico de vísceras

sión, si bien habrá que atenerse a ellos para saber algo sobre el significado que estos dibujos tenían en las antiguas culturas de Mesopotamia.

Según estos textos cuneiformes, es seguro que las tablillas muestran representaciones de vísceras de animales sacrificados que se empleaban para hacer profecías. Así, según parece, solían conservarse casos históricos de estudios de vísceras, incluidos los comentarios aclaratorios, como documentos y ejemplos para el futuro. En ellos se hace referencia a las formas de los intestinos. «Están girados hacia la izquierda, y después se disuelven», traduce un asiriólogo[7]. «Esto debe significar» –añade– «que las vísceras giran primero hacia la izquierda en forma de espiral, que la formación en espiral finaliza, y los intestinos se dirigen por separado hacia el final, sin más circunvoluciones, para alcanzar la salida uno al lado del otro. El dibujo favorece esta explicación.» En otro caso también la conclusión parece clara: «La divinidad no presta su amparo»[8].

Semejantes conclusiones se deducían de lo que se descubría en los intestinos. ¿Y qué se *veía* en aquellas vísceras? En parte la respuesta se encuentra en los mismos dibujos, y en parte en los textos que los acompañan. Los dibujos son cualquier cosa menos realistas: reducen la multiplicidad de las formaciones intestinales a líneas básicas significativas. Se evidencia

que para el dibujante la espiral es la línea fundamental de todas las variaciones. Se pueden ver las diferentes formaciones de esta forma originaria en las vísceras de los diferentes animales destinados al sacrificio. A través del evidente caso particular corporal resplandece una realidad distinta: algo mitológico, que también se nombra en los textos correspondientes. Allí se visualizaba un palacio: «El palacio de las vísceras» (en la lengua originaria: *êkal tirâni*). Se desvelaba lo que este palacio significaba en *realidad*[9]. Es el inframundo, que muestra conductas diversas hacia el mundo de los vivos, tal como se puede deducir de las diferentes formas de las vísceras, ya favorables, ya desfavorables. Allí se presenta, como realidad superior en lo más profundo del fenómeno de pura apariencia corporal, en forma de construcción en espiral, cuyas sinuosidades son reproducidas por los intestinos del animal sacrificado, del mismo modo que las regiones celestiales son representadas a través del hígado[10].

¿Cómo ocurrió pues –nos preguntamos a continuación– que los intestinos recibieran el nombre de «*palacio* de las vísceras» y que el submundo pudiera ser presentado como «el palacio de las *vísceras*»? La equiparación entre submundo e intestinos se muestra también a través del hecho de que una criatura del otro mundo y adversario de Gilgamés, el demoníaco compañero Humbaba, morador de un bosque encantado, «con caminos secretos» y «veredas sin salida», es representado como «el hombre de las vísceras», por un rostro formado por intestinos[11]. Este ejemplo nos aclara algo decisivo. «Laberíntico» e «inframundano» aparecen como idénticos. Lo laberíntico tenía absoluta prioridad ante sus otras formas de expresión, el «bosque encantado» y los «intestinos». Nada prueba, por lo demás, que a experiencias exteriores, como las observaciones de los intestinos, les correspondiera la prioridad ante el contenido mitológico surgido del alma. El atuendo con el que se muestra la sustancia puede proceder de tales experiencias: pero es su forma interior, en este caso una espiral, la que contribuye a darle un aspecto exterior adecuado. Un inframundo en forma de espiral ha sido equiparado a los intestinos. Solo así se nos hace comprensible el doble significado de «palacio de las vísceras».

No obstante, también debe ser mencionado aquello que no podrá ser descubierto en unas vísceras, al menos *no* en los ejemplos que hasta ahora se han conocido: una especie de útero o lecho materno. Si bien en los textos explicativos «la puerta del palacio» juega asimismo un papel importante, sin embargo, no ofrece ningún punto de apoyo que permita utilizar como principio esclarecedor «la gran concepción de la fecunda-

ción del lecho materno de la tierra»[12]. Ni tan siquiera es utilizable como «hipótesis de apoyo», con la que se podría examinar el diseminado material individual. En lugar de semejante hipótesis, tenemos a la misma espiral como hilo conductor. Debemos admitir, no obstante, que se ha mantenido casi muda, a pesar de los textos cuneiformes. Sólo la denominación *êkal tirâni* nos acercó al misterio. Aun sin existir un vínculo o un punto de referencia efectivo con el edificio para el culto de Babilonia ni con sus rituales de culto. La estructura de las reputadas torres del templo mesopotámico —«los zigurats»— podría corresponder a la celestial contrapartida de los laberintos en el inframundo. Que a su vez podría relacionarse con el *lobus pyramidalis* del hígado. No obstante, si se pretende citar como zigurat la discordante elevación en el trazo de la espiral de las piezas únicas que se encuentran en Berlín y en Leiden, se hará sin pruebas y sin ninguna verosimilitud intrínseca.

La pieza única de Berlín recordaba a su primer editor, con la forma circular de la tablilla, las escrituras comerciales de tiempos de Lugalanda y Urukagina[13], es decir, a documentos del principio del tercer milenio antes de Cristo. El mismo erudito sitúa las tablillas, cuyas inscripciones son bastante legibles, alrededor del año mil[14]. Más de mil años separan aquí aquella época en la cual los laberintos de Mesopotamia eran una realidad mitológica vivida, y la utilización de los mencionados textos explicativos. De ahí lo infructuoso de estos textos desde el punto de vista de la mitología viva. El texto que convierte a los mudos laberintos —donde y cuando quiera que aparezcan— en testimonios elocuentes de vivencias humanas se encontró recientemente en un área totalmente distinta. Pertenece a aquellos relatos indonesios relacionados con el mito griego de la Core. Para que también pueda exponerse de una forma clara el significado fundamental del nuevo texto, en primer lugar deberían establecerse los puntos de contacto entre las nuevas indicaciones provenientes de la isla indonesia de Seram y las antiguas instrucciones helénicas sobre la reina del inframundo.

3. Muerte-Vida

Como la esencia femenina que en el momento culminante de la plenitud de su vida sucumbe ante su destino devastador y que este destino, al cumplirse, significa para ella la muerte y, a la vez, su imperio en la

muerte; así se nos aparece la doncella divina de los griegos en la figura de Perséfone. Hay en ello algo tan conmovedor y significativo que la ejemplaridad del destino de la reina griega de los muertos debería llamar la atención del admirador de las poéticas y monumentales representaciones de su mitologema. Las figuras mitológicas son en todas partes arquetipos: la diosa Perséfone lo es de una manera especialmente convincente. El destino natural de la doncella se puede considerar como la correspondiente imitación del destino de Perséfone. También permite entenderlo como el destino de toda criatura viviente, pues todos ellos son igualmente mortales con la única esperanza, asimismo ejemplarizante, del mitologema de Perséfone: mediante el regreso de la raptada. Retorno celebrado en Eleusis como la revelación de un nacimiento en la muerte: en sí mismo permanentemente repetido, inagotable creador de vida, tan inagotable que también acaba, divino acontecimiento, por crear la riqueza, trayendo al mundo al propio Pluto. Por una parte, rapto de la doncella como boda y muerte, y por otra, muerte y nacimiento, como acontecimientos íntimamente relacionados con la figura de Perséfone. Extrañas conexiones, junto a las no menos extrañas que aparecen en el ámbito griego: la relación de Perséfone con la luna (concebida por los pitagóricos como identidad de la diosa y del cuerpo celeste), con los cereales y con el animal de sacrificio, que en algunos aspectos la representaba y le daba significado –la Core con el cerdo.

Estas relaciones, situadas una al lado de la otra en aparente sinsentido, aparecieron de súbito como un todo sustentado y lleno de sentido: en los mitologemas de la doncella Luna de Seram, Rabie, llamada Hainuwele o también Rabie-Hainuwele. Solamente destacaremos los puntos más importantes. Rabie es el nombre mítico de la luna. La doncella Rabie es raptada por el hombre Sol. Es representada por un cerdo sacrificado, como desposada. Como mujer aparece como una cerda con su hijo, un lechón. Con el nombre de Hainuwele representa la personificación de la riqueza en la tierra, y, cuando la matan, los tubérculos nacen de su cuerpo. El asesinato cometido con ella aún tiene otra consecuencia: sus asesinos, los hombres originarios, se convierten a través de este hecho en criaturas normales, que también deberán morir a partir de ese instante. Desde entonces, mediante aquel primer asesinato, la muerte llega al mundo y existe la vida. La vida, cuya idea implica la muerte, se origina a partir del destino de la luna, de la planta y el animal nutrientes; todos desaparecen y siempre vuelven a aparecer. O si reflejamos lo mismo pero con

una figura humana: por medio del destino de la doncella originaria que, raptada o asesinada, da a luz y nutre. Así se pone de manifiesto aquella idea de la vida basada en la idea de la muerte, y ciertamente también a través del mitologema de Perséfone, porque vincula las mismas relaciones. O considerado desde otra perspectiva: aquella idea de la muerte que establece el fundamento de la noción de la vida. En todas estas doncellas originarias se debe reconocer al ser eterno que vive y muere eternamente, cuyo destino es arquetipo divino de la vida terrenal.

Detengámonos todavía un instante en los estadios más importantes de este recorrido que nos conduce a través del abundante material indonesio hacia una casi inabarcable idea mitológica. Los mitologemas individuales, cuya heroína es Rabie o Hainuwele, nos satisfacen en sí mismos como entidades globales llenas de sentido. Las historias de la doncella Luna y el hombre Sol, o de la doncella Hainuwele, obran como narraciones poéticas. No obstante, sería una equivocación si entendiéramos que en los relatos de Rabie sólo se trata de la luna y de *nada más*. En efecto, también Hainuwele, la doncella vegetal, es en realidad Rabie-Hainuwele: la igualdad con la luna no es del todo cierta. Se advierte más la analogía con la música que con la poesía. Las narraciones sobre doncellas Luna, así como aquellas de las doncellas vegetales, deben ser consideradas como variaciones del mismo tema, que sólo forman un todo lleno de sentido y ampliamente satisfactorio cuando son colocadas, la una junto a la otra, para ser contempladas como una composición mayor; sólo juntas hacen asimismo el mundo más transparente para el espíritu. También caben otras variaciones sobre el mismo tema; acaso variaciones filosóficas, musicales y pictóricas (o gráficas, tal y como las vemos en el laberinto), o aun variaciones mitológicas de otros pueblos. Son posibles porque el tema de una gran filosofía, arte y mitología siempre es algo objetivo; una realidad con muchos aspectos que no se agota totalmente en ninguna de las variaciones. Como realidad que se ofrece al espíritu –a modo de realidad espiritual–, el tema siempre es una *idea* (aquí es la idea de la vida, que corresponde a la realidad de la naturaleza «vida»), una idea filosófica o mitológica, según capte un aspecto de la realidad que sea preferible expresar de forma filosófica o mitológica. Sólo cuando a través de las variaciones de los mitologemas algo se despierta en nosotros, que se nos acerca como algo divino, aun si es incomprensible y muy diferente de lo que experimentamos con figuras divinas, acontecimientos divinos y símbolos religiosos, alcanzamos el centro desde donde todos los detalles del mito y

del culto adquieren transparencia –hasta el límite concebible de lo que en su mayor profundidad resulta inconcebible–. La realidad «vida» es un ejemplo especialmente oportuno para mostrar la diferencia entre una idea filosófica antigua y una idea mitológica. El filósofo antiguo concibe la idea de la vida como contraposición a la muerte, que por estar tan ligada a su polo opuesto, la una sólo puede estar presente en ausencia de la otra. Para Heráclito, semejante unión equivale a una identidad profunda. (El nombre del arco es *vida*, aunque su obra sea *muerte*, o si se expresa mitológicamente: lo mismo son Hades y Dioniso[15].) En el *Fedón* de Platón esta polaridad es la garantía de que la muerte no puede afectar negativamente al alma (= vida): la una excluye a la otra (105). Y también Epicuro defiende el punto de vista de esta exclusividad de la vida, si bien llega a otras conclusiones: «Cuando *nosotros* estamos presentes, la *muerte* no lo está, y cuando ella lo está, nosotros ya no somos»[16]. Sólo el pensamiento europeo tardío comenzó a comprender el fenómeno «vida» de una forma que ni era idéntica a la muerte ni tampoco excluyente, sino que la consideraba una parte integrante de la misma[17].

La completa separación de vida y muerte –en la cual Platón y Epicuro concuerdan, pero cada uno a su manera– corresponde a la realidad de la distinción que separa de un modo absoluto los vivos y los muertos, que mitológicamente se expresa con la idea de la frontera del Hades. La religión antigua no se cierra ante la realidad de la muerte como un no-ser[18]: también Perséfone, como soberana del otro mundo, pertenece al reino del no-ser. En cambio, aquella idea mitológica que es la base de los mitologemas cerámicos de la Core hace justicia *al mismo tiempo* a la realidad de la vida y a la de la muerte. En una primera valoración parece increíble que una idea tan rica y compleja como la de la vida y muerte (la idea de Platón y Epicuro es comparativamente mucho menos extensa y compleja) no sea tema de un filosofema antiguo, si bien se encuentra en los mitologemas primordiales. Entretanto, sin embargo, deberá recordarse que en todo el mundo los relatos mitológicos del origen de la muerte forman parte del mito sobre el origen de la vida normal de la humanidad[19]. De entre los innumerables ejemplos, mencionemos uno sólo: en una cosmogonía vogul la vida en la tierra *casi* ha nacido ya, únicamente falta la muerte para hacer posible una existencia normal. La necesidad de la muerte se establece con el afamado argumento de que, en caso contrario, la tierra tendría demasiados pobladores[20]. Sólo cuando los hombres pueden morirse, se dice: «Por fin, ahora ha nacido la era del hombre,

ahora finalmente tiene lugar la era del hombre. En esta felicidad viven (los hombres) ahora»[21].

La idea mitológica de la muerte como base de la vida, y asimismo considerada por sí sola, representa en el círculo de los mitos de Rabie-Hainuwele –la auténtica realidad superior para los sustentadores de la mitología– un ejemplo instructivo de cómo puede expresarse una idea mitológica. En los relatos de Rabie se narra la muerte de la heroína –un acontecimiento que también se relaciona con el morir de los hombres– como un rapto de la doncella. El acontecimiento propio del mitologema de Hainuwele se describe como un evento ritual de culto primordial. Se trata de dos representaciones que solamente coinciden en el acuerdo sobre la idea fundamental, pero no en la ejecución posterior. En el culto no se imita en ningún caso el rapto de la doncella como en una pantomima religiosa, sino que se ejecuta una danza cuyo esquema básico forma una *línea en espiral.* Esta misma espiral también constituye el plano de una puerta, que conduce a la diosa del inframundo y asegura a aquellos que lo atraviesan la existencia con forma humana. Se trata de un modo de representación que puede ser definido como el reflejo de la línea sobre la que se fundamenta la idea mitológica. El laberinto griego puede ser descrito en tres puntos: 1) como una construcción mítica, 2) como una danza, y 3) como una línea en espiral. La semejanza es sugerente. A partir de ahora la consideraremos con más detalle.

En primer lugar presentaré la parte correspondiente al mitologema, según la descripción de su descubridor, Adolf E. Jensen, y sus aclaraciones[22].

4. Seram, Polinesia, Australia

(*La doncella Hainuwele como Pluto*)

En aquellos tiempos tuvo lugar un gran baile maro en Tamene siwa (= nueve emplazamientos para la danza) que duró nueve noches. En él participaron las nueve familias de los hombres, que en el baile formaban una gran espiral de nueve vueltas. Cuando los hombres bailan maro por la noche, las mujeres permanecen sentadas en el centro, sin bailar, y a los bailarines les dan sirih y pinang (hojas y nueces de dos especies de plantas) para que las mastiquen. En aquel gran baile, la doncella Hainuwele, situada en el centro, les daba sirih y pinang a los danzantes. El baile finalizó a la madrugada y los seres humanos se retiraron a dormir. En la noche del segundo día se reunieron en otro lugar; porque cuando se

bailar la danza maro durante nueve noches, cada noche debe hacerse en un lugar distinto. Hainuwele volvió a colocarse en el centro, y repartió sirih y pinang. No obstante, si los danzantes pedían sirih, en su lugar les daba corales, que todos los humanos encontraban muy hermosos. Entonces los bailarines, así como los espectadores, se apiñaban para pedir sirih y pinang, y todos recibían corales. De esa manera proseguía la danza hasta la madrugada, hasta que los hombres regresaban a sus casas para dormir. A la noche siguiente el baile tenía nuevamente lugar en otro emplazamiento y Hainuwele volvía a situarse en el centro para repartir sirih y pinang. Aquella noche repartía preciosos platos de porcelana, y todos los presentes recibieron un ejemplar. En la cuarta noche regalaba platos de porcelana china aún más grandes. En la quinta noche del baile repartía grandes cuchillos, machetes, para eliminar la maleza; en la sexta, botes de cobre para el sirih, maravillosamente trabajados; en la séptima noche, pendientes de oro y, en la octava, preciosos gongs. Así, de noche en noche, aumentaba el valor de los objetos que Hainuwele repartía entre los bailarines, y a los humanos el hecho les pareció inquietante. Se reunieron y juntos se pusieron a deliberar. Sentían muchos celos de que Hainuwele pudiera repartir semejantes riquezas, y entre todos decidieron matarla.

(Raptus in terram)

En la novena noche de la gran danza maro, volvieron a colocar a Hainuwele en el centro del lugar para que repartiera sirih. Pero los hombres habían cavado en aquel espacio un gran agujero. En el círculo interior de la gran espiral de nueve vueltas que formaban los bailarines, danzaba aquella noche la familia Lesiela. Con los lentos movimientos circulares de la danza en espiral, empujaban a la doncella Hainuwele hasta el hoyo para tirarla adentro. El estridente terceto del canto maro cubría los gritos de la muchacha. Echaron tierra sobre ella, que los bailarines pisaban con sus movimientos para cubrir el agujero. En la madrugada, cuando la danza maro había terminado, los hombres regresaron a sus hogares.

(Aclaración del etnólogo)

Aún hoy la danza maro se sigue bailando sólo por la noche. En ella participan hombres y mujeres. Un hombre encabeza la hilera, seguido siempre en alternancia por otros hombres y mujeres, unos y otros con los brazos cruzados según lo prescrito. La alternante hilera no deja de crecer hasta que todos los danzantes forman un círculo. Cuando los últimos de la línea alcanzan la cabeza, y se incorporan nuevos bailarines, la hilera evoluciona en espiral alrededor del primer círculo hasta completar la forma de una espiral múltiple. Así formado,

acompañándose con un canto a tres voces, el grupo de danzantes se mueve en círculo con lentos y pesados pasos, si bien es cierto que en el sentido contrario a las agujas del reloj. Hoy en día el maro también se baila casi únicamente en ceremonias rituales y, sin ninguna duda, conserva su estrecha unión con el imaginario del viaje hacia la muerte. Aún nos permitimos añadir que, por principio –es decir, según la visión mitológica genuina–, la danza descrita en el mitologema es el baile primordial y los demás bailes maro que se llevan a cabo son realmente simples imitaciones. Originalmente Hainuwele estaba desde un principio en el centro de la espiral y sólo más tarde «también las otras mujeres que no bailaban». Según otras transmisiones, fueron los ciervos o el gato los que enseñaron el maro[23]. En ambos casos se trataba de una especie de danza triunfal que se bailaba después de haberse salvado de la muerte.

(*Construcción del edificio espiral y del reino de los muertos*)

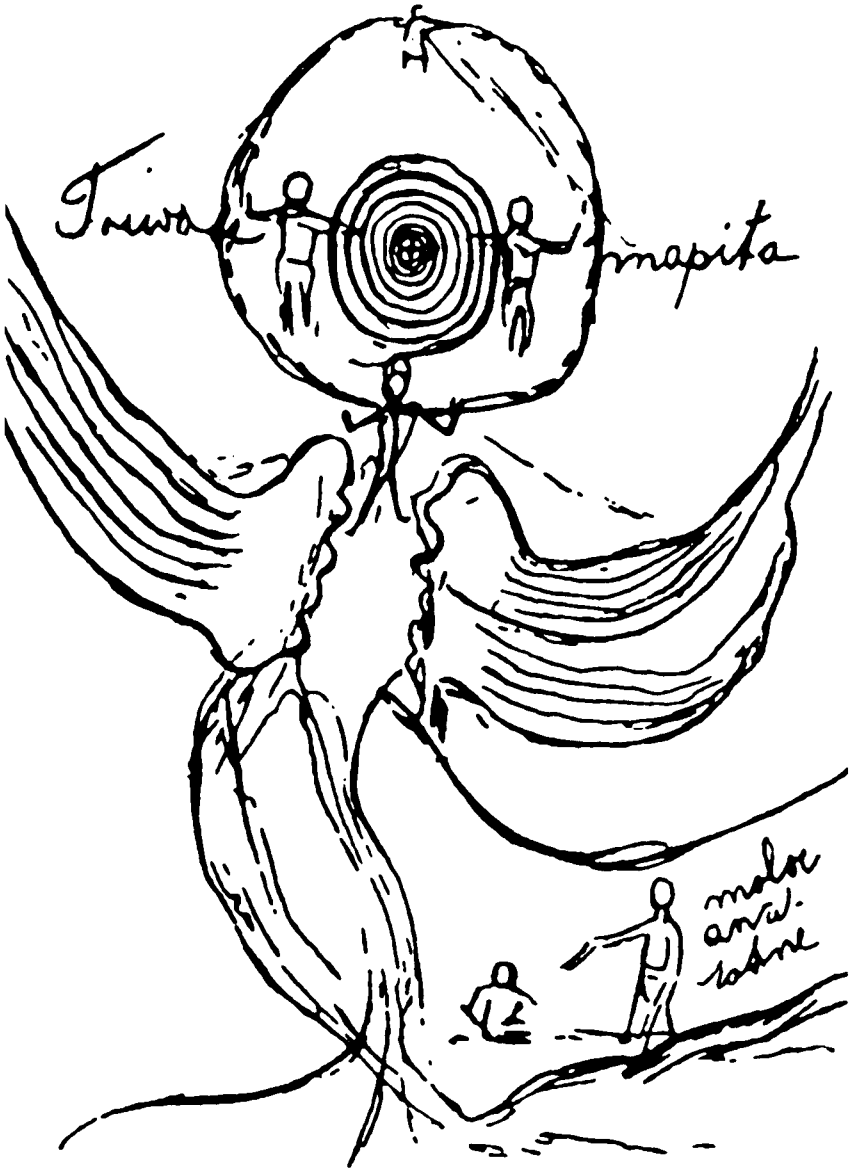
Ameta (el padre de Hainuwele) maldijo a los hombres, y mulua (= Core) Satene estaba enojada con ellos porque habían matado. Ella construyó una gran puerta en una plaza en Tamene siwa, formada por una espiral de nueve vueltas, tal como se colocaban los hombres en el baile maro. Mulua Satene se subió entonces a un gran tocón situado a un lado de la puerta y con sus manos sujetaba los brazos cortados de Hainuwele. Seguidamente reunió a todos los hombres al otro lado de la gran puerta y les dijo: «No quiero vivir más aquí, porque habéis matado. Hoy me alejaré de vosotros. Todos debéis cruzar ahora a través de esta puerta para acudir a mi encuentro. Quien lo cruce continuará siendo humano, pero a aquellos que no lo atraviesen les ocurrirá algo diferente». Todos los humanos quisieron cruzar el umbral en forma de espiral, pero algunos no lo lograron. Quienes no pudieron llegar hasta mulua Satene enseguida se convirtieron en animales o espíritus. Así se crearon los cerdos, los ciervos, los pájaros y los peces y los muchos espíritus que viven en la tierra. Antes eran hombres, pero no lograron traspasar la puerta tras la que se encontraba mulua Satene. Los otros hombres, los que sí cruzaron la puerta, fueron hasta mulua Satene. Algunos pasaron por la derecha del tronco cortado, y otros lo hicieron por la izquierda. Mientras ella golpeaba a cada uno con un brazo de Hainuwele. Quienes pasaban por la izquierda debían saltar por encima de cinco cañas de bambú. De aquellos seres humanos proceden los Patalima, los hombres cinco. Quienes habían pasado junto a mulua Satene por la derecha, debían saltar sobre nueve cañas de bambú. De aquellos hombres procedían los Patasiwa, los hombres nueve. Entonces Satene les dijo a los humanos: «Hoy os abandonaré y ya no me veréis más en la tierra. Sólo después de vuestra muerte me volveréis a ver. Pero tam-

bien entonces tendréis que emprender un viaje muy fatigoso antes de llegar a mi encuentro». En aquel momento desapareció Satene de la tierra y desde entonces vive como nitu (= espíritu) en la cima del Salahua, la montaña de los muertos en el sudoeste de Seram. Quien desee llegar hasta ella, primero debe morir. Aunque el camino que conduce al Salahua cruza ocho montañas, en las cuales viven otros ocho espíritus. Desde aquella época, además de hombres, en la tierra también existen animales y espíritus. A partir de entonces los hombres se dividen en Patalima y Patasiwa.

(*Explicación del etnólogo, a quien ayudaron los indígenas con sus dibujos*)

Los narradores se esforzaron mucho en describir aquella puerta que mulua Satene había construido en Tamene. La ilustración **[ilus. 3]** reproduce uno de los muchos borradores en los que los indígenas quisieron plasmar con claridad la construcción de la puerta. Lo único que se puede deducir con seguridad y sin equívocos de las diferentes indicaciones es la coincidencia entre la puerta y la figura de la espiral formada por la cadena de danzantes del maro, si bien dejando aparte la indicación de que mulua Satene, la diosa de la muerte, se encontraba al otro lado de aquella espiral que los humanos atravesaban para llegar hasta ella. Aparentemente aquello era difícil; pues los hombres que no lograban cruzar la espiral dejaban de serlo de un modo instantáneo. En el dibujo se aprecian Tuwale (el hombre sol) y Mabita junto a la estructura en espiral, mientras mulua Satene, la futura diosa de la muerte, está representada abajo a la derecha con los brazos de la muerta Hainuwele. En el centro del dibujo, las sinuosas líneas a izquierda y derecha del sendero pueden indicar las nueve montañas del camino que se dirige hacia el reino de los muertos; mientras a la izquierda y a la derecha del mismo se distinguen aquellos nueve o cinco tocones marcados con rayas que han sido mencionados en la división de los hombres en Patasiwa y Patalima.

Se tiene la impresión de que la relación del dibujo –un evidente legado transmitido por los indígenas– con la división de los hombres en las dos tribus referidas en principio fuera secundaria; originariamente el dibujo representaba a un gran pájaro en contacto con la espiral. Sin embargo, esa impresión no debería inducirnos a sacar conclusiones. El mismo Jensen advierte que también se celebran ceremonias semejantes en otras partes del mundo, y menciona aquella de las Nuevas Hébridas, investigadas por John Layard. También allí con el baile se crean figuras determinadas, y esas figuras corresponden asimismo a formas laberínticas



3. Dibujo de un laberinto referido al mito de Hainuwele

que adquieren gran importancia para el difunto en su viaje hacia el reino de la muerte. También allí sólo consigue llegar hasta la diosa de la muerte el que es capaz de atravesar el laberinto. Podría ser que aquellas figuras sigan existiendo como dibujos de un notable arte geométrico de los indígenas[24]. En el fondo de estas danzas laberínticas también subyace una idea mitológica de la muerte, que encierra en sí misma, simultáneamente, la idea de la vida. Para Layard, el motivo para el supuesto viaje al reino de los muertos no es el hecho de la muerte en sí misma, sino el deseo de renovación de la vida a través de la toma de contacto con los antepasados muertos, con aquellos que ya viven una existencia más allá de la tumba[25]. Layard designa al conjunto del ritual como «ceremonia de la fertilidad» y caracteriza al dolmen –el más significativo monumento de sacrificio, situado en el núcleo central de la primera parte de la celebración– con las siguientes palabras: «Este dolmen representa, en primer lugar, una tumba de piedra, aunque seguidamente también representa una caverna, que el muerto atraviesa durante su viaje y, por último, el lecho a través del cual el viviente, ayudado por las ofrendas, alcanza a renacer»[26].

Estos ejemplos sobre laberintos bailables no son fragmentarios, sino que perduran relacionados con culturas enteras; están vivos y llenos de sentido, y su significado es claro: no se trata meramente del seno materno, ni de una burda imagen corporal, sino de una *dirección* que se adentra en la muerte y la trasciende. Así lo confirman otras observaciones. La primera fue hecha por Layard[27]. Encontró en el sur de la India, en una tribu dravídica, la representación de un laberinto como modelo para los tatuajes. Allí aparece relacionada con una mitología similar a la de la muerte en las Nuevas Hébridas. También se asemeja el fondo cultural: una isla caracterizada por dólmenes y menhires provenientes de tiempos megalíticos. Añadamos que entretanto el tatuaje se ha incorporado como un signo típico de la iniciación. Lo obtienen aquellos que, nacidos en una nueva comunidad y, en cierto modo, a una nueva vida, renacen a través de ella. A este renacimiento antecede el acontecimiento de la muerte, habitualmente engullido por un monstruo o representado por deslizarse a través de una puerta. Nueva Zelanda nos ofrece los ejemplos clásicos de la espiral como un motivo muy frecuente en los tatuajes, así como, en el mismo territorio, adorno para las puertas de los lugares de culto[28].

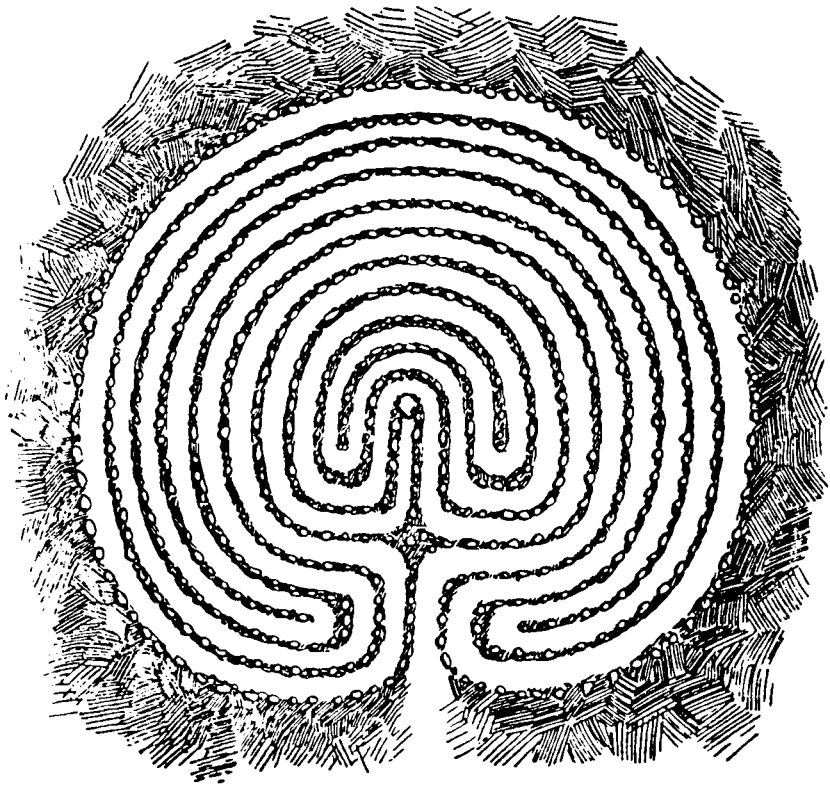
Tampoco faltan dibujos de espirales allí donde se ayuda a renacer, simbólicamente, a los espíritus de los antepasados. Es sabido que para tal efecto se hacían zumbar unas varas. Las almas se balancean dentro de ellas,

mientras los movimientos circulares de los palos preparaban el camino hacia una nueva vida. Entre los diversos dibujos que acompañaban a las *tjurunga* (varas oscilantes y piedras) de Australia central, coleccionadas y dadas a conocer por Géza Róheim, siempre hay plasmadas espirales, que la mayoría de las veces indican, según la explicación de los indígenas, los lugares donde moran los espíritus antes de adentrarse en el vientre de una mujer: en cuevas, en raíces de árboles, en tubérculos y en agua. En otras palabras: lugares *a través de* los cuales los muertos regresan a la vida.

5. Escandinavia, Inglaterra, Alemania

Las figuras, que hasta ahora han sido comparadas con el laberinto griego, al lado de semejantes ejemplos resultan más silenciosas e insustanciales. Son fragmentarias, muertas y, en su esencia, enigmáticas. Sin embargo, demuestran que el fenómeno mitológico, que en Grecia se denomina «labyrinthos», no sólo aparece en el área cultural del Pacífico y en las antiguas culturas mediterráneas, sino también en el oeste y el norte de Europa. La posibilidad fundamental de que se trate de un bien cultural de la humanidad cuyos orígenes se remontan a la Edad de Piedra permanece abierta, si bien nadie se atreve a datar los monumentos existentes, ni siquiera los de la Edad del Bronce[29]. De estos ejemplos europeos sólo destacaremos los más importantes.

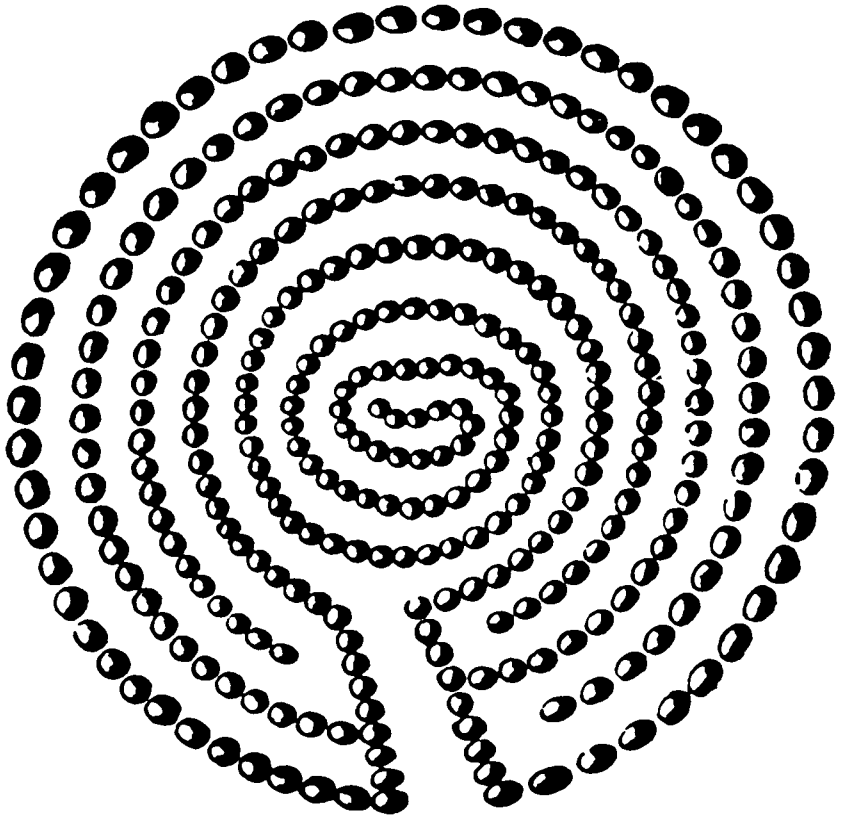
En el norte de Europa –Escandinavia, Finlandia, Laponia– existen principalmente dos modos de colocar las piedras: sin un recorrido sinuoso, aunque de dificultosa utilización **[ilus. 4]**[30], y con un recorrido sinuoso que tiene un final de camino **[ilus. 5]**[31]. Por tratarse claramente de monumentos cuyo ritual popular primitivo ha perdurado varias épocas prehistóricas e históricas, es preferible renunciar a una clasificación exclusiva de una época determinada. En su lugar es recomendable proceder a otro ordenamiento de los períodos. Por un lado, podemos hablar de la época de la vida; por el otro, de la época correspondiente a la muerte, y entremedio podemos referirnos a un período de agonía de los ritos. La época concerniente a la vida puede atribuirse tanto a tiempos prehistóricos como históricos. Por muy estupendo que pudiera ser conocer con exactitud cuándo fueron colocadas esas piedras, el dictamen solamente se podría hacer sobre lo que se conserva de ellas, es decir, hasta bien entrada la época de la muerte. Sólo en esta época pueden ser investigadas de



4. Laberinto de piedras de Visby, en Suecia

un modo científico; y el investigador debe saber que comenzará –forzosamente– con datos de los períodos de la muerte.

Las descripciones del norte de Europa relacionadas con los emplazamientos de piedras en forma de espiral deben ser contempladas –si no hay razones que indiquen lo contrario– como pertenecientes a la época de la muerte. En su mayoría se trata de nombres de ciudades devastadas, como Babilonia, Nínive, Jericó, «destrucción de Jerusalén», Lisboa, probablemente después del famoso terremoto. En este sentido se deben entender también los nombres escandinavos con el significado «Trojaburg». En Inglaterra estas formaciones se llaman «Walls of Troy», y en Gales «Caerdroia», en lengua celta. Lo que nos hará recordar que estos monumentos



5. Laberinto de piedras de Wier

en el tiempo de su decadencia se asemejan a planos de ciudades. Debido a que el antiguo y auténtico sentido se ha olvidado, se les ha dado un nuevo y erróneo significado. El nuevo nombre se obtiene de la erudición humanística o bíblico-cristiana, y a veces también de leyendas o sagas populares, como Pietar-inleikki, «Juego de san Pedro» o Jatulintarha, «Bosque de gigantes», en Finlandia; Völundarhus, «Casa de Wiland», en Islandia, Wunderkreis, «Círculo milagroso», en el norte de Alemania. Si bien no aportan nada nuevo sobre la época vivida ni del sentido originario.

Mucho más importante es una denominación de distinto carácter. Entre los campesinos suecos de Finlandia –junto a los nombres bíblicos– se

encuentra el nombre de Jungfrudans, «Baile de las doncellas». Lo que parece hacer referencia a la época vivida. En un informe[32] se relata que en Aaland, y en otras islas costeras finlandesas, diversos juegos se llevan a cabo en formaciones laberínticas de piedras, donde una muchacha está sentada en el centro, mientras unos jóvenes corretean por los pasadizos hasta llegar al lugar en el que está la «doncella». Así en el área del norte de Europa regresamos súbitamente a la época viva del ritual –o, al menos, a la época de su muerte–. Pues ningún motivo nos hace suponer que la danza de la doncella sea para estos bailarines algo más que un entretenimiento y un juego cargado de significado. A la vida *plena* le corresponde la plenitud de los sentidos, así como a la culminación de los sentidos una plenitud vital. Sin embargo, todo recuerda vivamente a la celebración de Seram, donde una muchacha también es el objetivo del movimiento espiral. Si se me permite, añadiré que se encontraron «muros de piedra en forma de anillo» según la descripción de un viaje al promontorio de Mortens Naes, en Noruega, en el fiordo de Varanger, en un punto de gran visibilidad, allí justamente, en el mismo lugar donde con anterioridad los lapones tenían un cementerio[33]. Regresé de Grebbestad, en Bohuslän, impresionado por la relación con el reino de los muertos. Por desgracia, no disponemos de una investigación sistemática acerca de la relación entre las laberínticas edificaciones de piedra nórdicas y los camposantos. Quizá en las regiones del norte el propio territorio nos haría sentir más cerca de su sentido originario. Brede Kristensen hizo un comentario bastante significativo, cuando sugirió que algunos círculos de piedra pudieron ser construidos por unos náufragos que se salvaron[34].

Los laberintos de la campiña inglesa –ninguna «construcción de piedra», sino «turf-cut-mazes», «laberintos recortados en el mismo prado»– están situados muy cerca de un lugar sagrado, una iglesia o una capilla y, por consiguiente, en la proximidad del cementerio que también acostumbra a encontrarse en aquellos lugares. Parece que esta circunstancia no se tuvo en cuenta y se quiere explicar la situación, alegando que estos laberintos servían originariamente para los penitentes, pues eran caminos para expiar sus culpas. Es un hecho, en cambio, que estas construcciones son una atracción muy especial para que las almas infantiles jueguen, y para que entre los jugadores se despierte una mezcla de sentimientos entre la aflicción y el deseo, que más bien parecen de signo pagano-mundano, antes que cristiano-penitente. La mayoría de los laberintos, encajados en el suelo de las catedrales medievales de Francia, tuvieron que ser

destruidos, debido a que los niños los consideraban recintos lúdicos y competían entre ellos para ver quién llegaba primero al patio central[35]. Podríamos referirnos a una especie de vivificación espontánea en tiempos de muerte. En Inglaterra también parece seguir viva, en el trasfondo, la tradición inconsciente-pagana del «deseo-atracción del laberinto» –si se me permite acuñar esta expresión–. Por lo que es significativo el testimonio de un *Itinerarium curiosum* del siglo XVIII[36]:

The lovers of antiquity, especially of inferior class, always speak of 'em with great pleasure, and as if there were something extraordinary in the thing, tho' they cannot tell what... what generally appears at present is no more than a circular work made of banks of earth in the fashion of a maze of labyrinth, and the boys to this day divert themselves with running in it one after another, which leads them by many windings quite thro' and *back again* [Los amantes de la antigüedad, especialmente los que son de clase baja, siempre hablan dellos con gran placer, y como si en ellos hubiera algo extraordinario, aunque no pueden decir qué... Lo que generalmente encontramos hoy no es más que una obra circular formada por bancos de tierra con forma de laberinto, y hasta el día de hoy los niños se divierten corriendo en su interior uno tras otro, lo que los conduce por numerosos meandros de aquí para allá y de regreso al mismo punto].

Cook aún añade una importante indicación procedente de otra fuente:

At the Maze (called there the *mazles*) at Camberton, in Cambridgeshire, it has been a custom, from time immemorial, among the villagers, to hold a feast every three years about the time of Easter[37] [En Camberton, en Cambridgeshire, es costumbre entre sus habitantes, desde tiempo inmemorial, celebrar una fiesta en el Laberinto (al que allí llaman los laberintos) cada tres años hacia Semana santa].

La instalación se renovaba al mismo tiempo, regularmente. Así es como el laberinto también aparece relacionado con «un tiempo sagrado» –contrario al tradicional calendario cristiano, una tetraeteris pagana (nombre griego que se da a un periodo de tres años).

También fueron examinados los monumentos laberínticos de Alemania y, sobre todo, sus rituales laberínticos antiguos[38]. En esta investigación se encontraron tendencias interesantes. Las costumbres rituales están principalmente formadas por *danzas*. En los escritos de Uhland[39] se encuentra

un impresionante ejemplo suizo: «Un domingo por la noche, siete personas iniciaron una danza en corro sobre el césped del castillo de Greyerz, que no finalizó hasta el martes por la mañana en la plaza del mercado de Saanen, después de que setecientos jóvenes y muchachas, hombres y mujeres, se habían ido incorporado alternativamente al corro, y entre todos formaron algo que se asemejaba a un anillo como el del caracol». Las cifras pueden no ser reales: pero la gigantesca *espiral* es innegable[40]. Como figura de danza también aparecen la *espiral doble* y *la triple* vuelta[41]. A menudo se señala el centro de manera especial y la mayoría de las veces, aunque no siempre, por medio de un árbol. También una piedra puede desempeñar perfectamente este papel. A veces los dos están presentes: en el pueblo de Wolfsbehringen, debajo del tilo más grande, se encontró una gran piedra que servía de mesa. La hilera de danzantes brincaba varias veces alrededor de la enorme piedra[42]. En las formaciones de piedras escandinavas, como, por ejemplo, en aquella que se encuentra cerca de Visby, una piedra hace de centro. Sin embargo, bajo ningún concepto deben entenderse las formas espirales sólo desde un significativo punto central: también es congruente la dirección inversa, es decir, orientadas hacia el centro. Con la fuerza vital que poseen las tradiciones del «árbol de mayo», no es nada asombroso que éstas también incorporen a sus costumbres los bailes del laberinto, que ya se encontraban en una avanzada fase de desaparición. También en Alemania el significado originario era más un «pasaje» que un «giro alrededor». Esto lo aclara el hecho de que se hallasen descripciones de laberintos en la parte superior de una viga, en la *puerta* de una casa de labranza del pueblo westfaliense de Marmeke[43]. Como explicación podría pensarse en la tradición carnavalesca propia de Westfalia: una auténtica danza del laberinto[44]. El gremio de los carniceros de Münster celebraba este baile en el siglo XVI. «Cuando pasaban por delante de la casa de un carnicero, éste debía abrir completamente la parte *inferior de la puerta*. El maestro del gremio con la *novia*, por ir a la cabeza de la hilera, entraban los primeros, se cogían de los anillos que llevaban en la mano, y el uno tiraba del otro.» Más adelante deberemos recordarlo con el itálico *chorus Proserpinae* y con la danza, llamada *tratta*.

En el siglo XVI, el «árbol de la vida» ya dominaba desde el punto central. Pero las pinturas primaverales de Lucas van Valkenborch y Hans Bol[45] muestran otra característica del laberinto alemán arcaico, asimismo reconocible como muy mitológica: se encuentra en medio de un paisaje primaveral en una muy especial y diminuta isla laberíntica. También aquí

poseemos un testimonio etnológico: una antigua danza en corro se ejecutaba *cada tres años* en el Schwäbisch-Hall, bajo unos tilos muy antiguos que daban sombra a una pequeña *isla*[46]. De nuevo nos encontramos con una tetraeteris. Todavía en el siglo XVII, en el norte de Alemania, un «tiempo sagrado», más bien de índole cristiana, continuaba unido al laberinto. El «círculo milagroso» que se erigía cerca de Neustadt-Eberswalde, en Brandeburgo, se renovaba anualmente el lunes anterior a la fiesta de la Ascensión de Cristo[47]. Entretanto, la vivificación de la tradición, por un lado, cada vez se inclina más hacia un evento deportivo: en el «círculo milagroso» se organizaban auténticas carreras. Por otro lado, tiende a convertirse –con la forma de los típicos laberintos ajardinados del clasicismo– en una especie de juego de habilidad y engaño. El *pasaje* lúdico y aun fatigoso en su esencia festiva degenera en un *laberinto*. Esta evolución conduce por fin a algo completamente racional: hacia una construcción meramente ingeniosa. El peldaño último de esta decadencia lo forman los laberintos de bolsillo; un juguete con el que un niño mañoso debe impulsar una bola pequeñita hasta el centro.

6. Medievo-Virgilio

Entraremos en el área del Mediterráneo antiguo por el territorio francés. La figura fundamental es la misma que en Alemania, Escandinavia, Inglaterra y en las tierras celtas, especialmente en Irlanda[48]. En los templos de Francia e Italia, el significado principal de los laberintos apunta en otra dirección. Nos muestran que esta figura no sólo es capaz de provocar movimientos, sino que también suscita reflexiones. Está hecha de tal forma que no puede quedarse enteramente sin vida ni enteramente sin sentido.

El laberinto que se halla en el suelo de la pequeña basílica de Reparato de Orleansville, en Argel, está considerado como el más antiguo ejemplo de laberinto eclesiástico, siempre y cuando la indicación de la antigüedad de la iglesia (325) sea correcta y también corresponda a la del mosaico. En aquellos años el antiguo laberinto ya había dejado de existir o sólo lo mantenían vivo los niños con sus juegos. El arte de las catacumbas desconocía esta figura; el floreciente período de las representaciones de los laberintos se sitúa más bien en el Alto Medievo. Y no se puede demostrar si los ejemplos más grandiosos sirvieron originariamen-

te como pasajes de penitencia. Algunos son demasiado pequeños, como el de Orleansville, o están emplazados verticalmente, como el tan admirado laberinto del vestíbulo de la catedral de Lucca. Las inscripciones y nombres, como Maeander[49], Daedalium o Maison de Dalus (Dédalo), junto a otras más populares, como «lieu ou chemin de Jérusalem», así como representaciones del Minotauro en los patios interiores, dan fe de que se era consciente de la antigüedad de la figura. La figura del laberinto también se ha descrito en manuscritos y comentarios. La figura laberíntica medieval más extendida –la de Lucca, Sens, Chartres– se atribuye a *dos* sencillos meandros[50], cuya importancia principal reconoceremos más adelante. Ahora nos centraremos más en lo reflexivo. Que la figura se ubicara en las catedrales –la mayoría de las veces en el suelo– tiene una importancia fundamental, porque con ello se pretendía expresar un contenido significativo. Las inscripciones y los comentarios manuscritos son esclarecedores a este respecto: el laberinto es el *mundus*, en el sentido medieval cristiano, concebido como una especie de submundo. En el ejemplo más antiguo de Orleansville, la *Ecclesia* todavía está en el centro, y quien haya logrado atravesar el fatigoso camino habrá alcanzado su destino. Más tarde se adecua el significado de la figura, según la tradición erudita, a la leyenda de Teseo y se acentúa la dificultad del *regreso*:

Hunc mundum tipice laberinthus denotat iste
Intranti largus, redeunte set nimis artus
Sic mundo captus viciorum mole gravatus
Vix valet ad vite doctrinam quisque redire[51]

[Nuestro mundo es descrito de un modo característico a través de este laberinto: amplio para los que entran, pero muy estrecho para los que quieren regresar. Quien así fuera atrapado por el mundo difícilmente podrá, a causa del lastre de sus pecados, volver a las enseñanzas de la vida].

El Minotauro en el centro es el representante del infierno, del diablo, y el laberinto un *camino equivocado* que conduce a la segura perdición, si Cristo-Teseo[52] no concede la salvación. Es aquí donde podemos reconocer el antecedente religioso al «proyecto intelectual del mundo».

El nuevo contenido es cristiano, y secundaria su introducción, pues transcurre en tiempos de muerte. Corresponde al estilo con el cual se elaboran las alegorías en la Edad Media. Pues de esta forma aún se evoca al-

go a través de la figura laberíntica que recuerda vivamente los ejemplos primitivos que se han comentado. Tanto en una forma como en la otra el laberinto muestra un aspecto de la muerte. Tanto en una como en la otra conduce al reino de los muertos y, a pesar de todo hacia la vida –con la ayuda de Cristo en los ejemplos medievales–. La dificultad del regreso es una característica del reino de los muertos, del que se dice en el sexto canto de la *Eneida*: la entrada está abierta de par en par, *...sed revocare gradum – hoc opus, hic labor est*. ¡El retorno es una ardua tarea! Debemos pensar en la preparación poética de aquella antigua travesía del inframundo: en la descripción que Virgilio hace del laberinto. Lo que narra se denominaba «los propileos del reino de la muerte», y se daba por supuesto que para «el poeta y sus coetáneos, el laberinto y el reino de los muertos todavía seguían siendo una imagen viva»[53]. ¡Hacer una burda equiparación debido a una auténtica alusión poética podría ser excesivamente fácil! Eneas, en su búsqueda de la entrada del reino de los muertos, encuentra la representación del famoso laberinto cretense[54] en las puertas de la caverna santuario de Cumas. Lo cual, con toda seguridad, no carece de significado. No en vano, según la tradición, el arquitecto de este templo y el de aquella obra milagrosa son el mismo: Dédalo, quien, después de haber sido salvado consagró sus alas a Apolo aquí en Cumas. Muy pronto comprenderemos la coherencia de cuanto antecede. Lo que deberíamos sentir de inmediato, y lo que seguramente sintió el lector antiguo, es el poder evocador de la representación laberíntica; un poder que la imagen misma del laberinto ejerció sobre el poeta –tanto si es cierto como si no lo es que la ha visto allí donde la describe.

Aquí el laberinto *sólo* es la maravillosa obra cretense, y aun así, desde alguna parte, ante su imagen y ante estas grutas misteriosas del santuario de Apolo, emerge una *idea mitológica* de la muerte: precisamente la del inframundo *laberíntico*. Pero todavía nos queda por descubrir si en el laberinto griego subyacía la idea de la muerte, y de qué clase era.

7. Edificio-cueva

En la antigüedad tardía encontramos el laberinto –al menos en la cultura urbana del Imperio romano– en una fase ya moribunda: como decoración de pavimentos y recintos de juegos para los niños –*in pavimentis puerorumque ludicris campestribus*–[55]. Hay una época vivida con anterioridad

6. Moneda de Cnosos

a esto que alcanza el periodo minoico medio, y seguramente también al precedente. Algún día se sabrá que, en realidad, la antigüedad clásica ya debe ser considerada como una fase de su decadencia, y que el auténtico tiempo vital se limita a la antigüedad temprana mediterránea y también puede alcanzar, como mucho, el primer período arcaico. En esta fase agónica el sentido ya ha muerto, sólo la forma continúa viva y siempre está capacitada para evocar algo del significado originario. La gran variedad de figuras laberínticas constituye aparentemente una dificultad para el observador de monumentos. El laberinto complejo que permite la circunvalación no aparece sobre las monedas de Cnosos hasta la época clásica tardía (siglo IV), y también allí, al principio, es estilizado y tiene una forma cuadrada[56]. El correspondiente laberinto redondo **[ilus. 6]**[57] se encuentra en Italia, sobre monedas de Cnosos en tiempos helénicos tardíos (siglo II), aunque –como representación del juego de la truia– es de la época arcaica temprana **[ilus. 7]**[58]. Las antiguas representaciones laberínticas en el área griega tienen forma de meandro. Un laberinto de meandros ya se había descubierto en un fresco del segundo palacio de Cnosos[59]. Si es de la misma época que el palacio, entonces corresponde al tercer período minoico medio. Y en el siglo quinto aún se reproducía el laberinto en las pinturas de vasijas áticas en forma de meandro; una forma de representación que se explicaba[60] para atribuir aquellos laberintos a una composición anterior y más primitiva. Esta explicación se confirmó con los cálculos arquitectónicos de Dídimo, en Mileto, donde los

7. Vasija de Tragliatella

meandros recibían el nombre de *labyrinthoi*[61]. Descubrimos que todavía en el Medievo al *labyrinthus* también se le llamaba *maeander*. La modificación de la línea maestra no incide sobre la esencia. Aparte de las variaciones formales, al mismo tiempo existía una variedad de utilizaciones. Estas representaciones –ya sea de una edificación, danza, línea en espiral como atributo o como ornamento– serán analizadas ahora de un modo sucesivo. Empezaremos con el laberinto en forma de edificio o cueva.

Desde la primera etapa clásica, la concepción de la figura del laberinto como plano de una edificación ocupa, sin duda, el primer lugar. Es muy probable que esto dependa de la valoración del laberinto cuadrangular que permite la circunvalación. Para la antigüedad clásica el laberinto significaba primeramente una instalación ingeniosa, la obra de un arquitecto creativo, Dédalo, construida con un fin racional: para ocultar la vergüenza de la familia real, el Minotauro. Predomina en esta creación el elemento racional, un signo de edades tardías desde un punto de vista mitológico, realmente, tiempos de fallecimiento y muerte. La concepción

en forma de plano o como rudimento de muros destruidos es característica del período de la muerte. Esta observación contradice aquella concepción que no sitúa el punto de partida en una idea mitológica, sino que lo busca entre las ruinas de Cnosos. «Los recintos del palacio en ruinas, la ignorancia de su anterior distribución, la extraña, la incomprensible manera de construir, disgregados residuos de los frescos, vagos recuerdos de una dominación arcaica e ignota debieron tejer primeramente una red de misterios alrededor del lugar, antes de que pudieran formarse la leyenda y aquel concepto tenebroso del laberinto.» Así suena esta conjetura en su forma más prudente[62], y representa un claro ejemplo de cómo uno quisiera imaginarse el origen de una leyenda. Una construcción de esta clase explicaría el desarrollo del mito en fase de muerte, pero no aclararía otras dos concepciones antiguas: primera, el laberinto había sido una cueva, y segunda, en el laberinto se podía bailar; Dédalo habría inventado la danza y construido el lugar para el baile. En Cnosos no se mostraba la concepción del *palacio* minoico, sino el *palacio de la danza* de Dédalo «sobre blancas piedras»[63].

El primer testimonio de la cueva del Minotauro está datado en el siglo IV[64]. Una cantera subterránea cerca de Gortina[65] –en el área del dominio legendario de Minos– se mostraba a los viajeros como si fuera el famoso laberinto[66]. Esta creencia recibe un supuesto apoyo por la posible etimología de la palabra *labyrinthos*, de *labrys,* «hacha de doble filo». La relación entre ambas palabras se podría entender de manera que *labyrinthos* hubiera significado originariamente «cantera, planta minera con muchos pasadizos, grutas y cuevas de piedra», y *labrys,* el hacha que allí se utilizaba. Las herramientas de los antiguos canteros –entre ellas el hacha de doble filo– se enseña a los visitantes de los pasadizos del santuario subterráneo cumano como una muestra ejemplar[67]. La tradición de origen dedálico no sólo se relaciona con la gran antigüedad de la planta (la más antigua de las galerías muestra vestigios del estilo micénico y etrusco antiguo de los *dromoi*), sino porque también reconocía el laberinto debido a la naturaleza del lugar. La razón de este reconocimiento es la distribución subterránea. Que Dédalo hubiera representado el laberinto cretense en la puerta del santuario y que Eneas fuera a este lugar para iniciar su viaje hacia el Hades son motivos que confieren coherencia a la conjetura. La descripción de Virgilio se revela fiel hasta en los detalles de la forma del recinto[68]. Una coherencia similar queda atestiguada por un grupo de monumentos a los que no se ha prestado mucha atención, en una zo-

na de canteras en el sur de Francia. Una herramienta de las canteras, un hacha muy singular, aparece allí, ya en época romana, como elemento característico de la simbología sepulcral[69]. Una artística prisión y pasadizos subterráneos son tan indicadores de la idea de la muerte como aquí la de la tumba. Los dos primeros están tan relacionados a través de esta idea y entre sí mismos, que ambos llevan el nombre de *labyrinthos*. Que esta idea no fue concebida como la del exterminio lo demuestran las leyendas de la salvación de Dédalo y el regreso de Eneas, ambos enlazados con la simbología del santuario de Cumas. Laberinto, construcciones subterráneas e inframundo son sus formas de expresión. Y *sólo* a partir de esta idea se puede comprender que una y, a la vez, la misma cosa no es reconocible únicamente en cuevas ni tampoco es concebible como construcción, sino que también puede ser expresada a través de la danza.

8. Danza

Cualquier investigación sobre el laberinto debería basarse en la danza. Los testimonios literarios y arqueológicos sobre danzas y juegos laberínticos son de los más primitivos, tanto por la antigüedad como por sus características. Únicamente a la propia figura del laberinto –como espiral (o meandro) proyectada hacia dentro y afuera– se le puede seguir el rastro en el área mediterránea arcaica. Sin embargo, la figura es silente y atemporal en sí misma: un gesto primigenio humano, que permanece evocador, donde quiera que aparezca. Sólo cuando se hace más compleja, comienza a hablarnos de sí misma. De este tipo de realización eran la danza maro y su vinculación con el mitologema de Hainuwele. Una danza de laberinto es mencionada y descrita por primera vez en Grecia en la *Ilíada* (18.590). Si bien Homero no utiliza el término laberinto. Lo que también resulta natural, si nos guiamos por las anteriores explicaciones. Pues originariamente no se llamaba *labyrinthos* aquello que se representaba a través de la danza, ni tampoco la muerte era concebida como lugar mítico, en el que se entra y tal vez se alcance a salir, sino algo desde donde se podía divisar aquel lugar o a través del cual podía representárselo: primero, una construcción subterránea, después, el edificio legendario. La transferencia de la palabra *labyrinthos* a la danza no tenía por qué producirse. No obstante, la definición de las danzas de laberinto está en todo caso tan asegurada como la de la espiral laberíntica: o bien a través de los

mismos personajes mitológicos o por la propia forma, o por ambas circunstancias al mismo tiempo.

Homero conoce un lugar para la danza (*chorós*), que Dédalo había preparado (ἤσκησεν) en Cnosos para Ariadna. Asimismo, tal y como se bailaba en aquel famoso lugar, los jóvenes y doncellas lo hacían en aquel otro que había representado Hefesto sobre el escudo de Aquiles: con las manos enlazadas por la muñeca, «muy levemente, como cuando un ceramista sentado delante del torno comprueba con la mano su forma de girar». Todo el grupo se movía en círculo, en unión, tal y como rodaba el borde de aquel torno. Aunque podía tratarse de una hilera muy larga, pues muy pronto «un grupo bailaba al encuentro del otro» (ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν). Esto debió ocurrir, necesariamente, cuando la hilera giraba en una línea espiral o meandro, o bien cuando volvía sobre sus pasos dentro de la figura laberíntica compleja: los bailarines que iban delante se movían paralelamente y en dirección contraria a aquellos que les seguían. La concepción de las dos formas de laberinto descritas correspondía a un mismo canon. Como esquema básico se puede intuir una figura laberíntica, y precisamente esta posibilidad es confirmada por múltiples fuentes antiguas. En primer lugar, por la mención que Homero hace de Dédalo y Ariadna. Y en segundo lugar, por el comentario de los escolios, según los cuales Teseo habría interpretado esta danza junto con los supervivientes después de vencer al Minotauro, imitando su caminar por el laberinto –entrada y salida–. El arte de esta danza se lo había enseñado Dédalo[70]. En el comentario de Eustacio se sostenía que algunos marineros de la vieja escuela todavía sabían realizar esta danza con sus muchos giros y vueltas[71]. Una maravillosa obra de arte de pintura arcaica de vasijas representa a los bailarines: el llamado vaso François. Ariadna los mira, como Hainuwele o la «virgen» en la danza nórdica del Jungfrudans.

Otra confirmación nos viene de la danza de Delos en honor de Afrodita, que en aquel lugar era una figura superior de Ariadna, como Ariadna Afrodita en Amatunte[72]. Esta forma presupone la muerte de Ariadna (los de Amatunte mostraban la tumba de Ariadna Afrodita)[73], por lo que al mismo tiempo ahora podríamos hablar de la figura de Perséfone[74], de una diosa cuya idea –además de corresponder exactamente a la esencia de Perséfone– unía la vida y la muerte. Según la leyenda delia del culto, Teseo fue quien trajo la imagen de veneración de la diosa, obra de Dédalo y regalo de Ariadna[75], y junto a sus compañeros realizó por primera vez en Delos esta danza, que con sus giros y vueltas imitaba al laberinto[76].

Con este baile se celebraba la *salvación* y al mismo tiempo lo *mortal*, es decir, la muerte de la que fueron librados. La celebración tenía lugar por la noche. Entre las inscripciones sobre gastos encontradas en Delos, se mencionan las luces que se necesitaron para los bailes de la fiesta de Afrodita[77]. No es del todo segura la mención que hace referencia a las cuerdas que sirvieron para la misma fiesta. Hay autores romanos[78] que citan una cuerda en los bailes griegos, como lo hace Livio de una fiesta de la diosa del inframundo y doncella raptada, Perséfone[79]: *per manus reste data virgines sonum vocis pulsu pedum modulantes incesserunt*, «con la cuerda en las manos, acompasando su paso con el canto, caminaban las doncellas»; así se celebraba el *chorus Proserpinae* en Roma, siguiendo el modelo griego. En la ejecución de esta figura de la danza, los bailarines toman una cuerda. Esto era sobre todo muy necesario cuando el baile en espiral era complicado. La orientación de la danza de Delos se puede deducir, pues daban vueltas alrededor de un altar formado con cuernos, pero exclusivamente del lado izquierdo[80]. La izquierda es la dirección de la muerte[81]. Así se movía la danza, como en el baile maro, rumbo a la muerte, para conducir finalmente al origen de la vida. La cuerda como requisito imprescindible y el extraño nombre de la danza –se llamaba *geranos*, «danza de las grullas»– son dos características llamativas que deberemos observar de cerca.

Ambas se relacionan íntimamente, ya que el conductor del corro se llama *geranulkos*[82]. El nombre indica que estas «grullas» eran «arrastradas» por su conductor: los danzantes llevaban en su mano, como quien dice, el hilo de Ariadna. Y del mismo modo que éste se soltaba y recogía, los bailarines del *geranos* llevaban su cuerda primero hacia *adentro* y luego *vuelta atrás*. La dirección no cambia: en el centro de la espiral el bailarín gira en un continuo movimiento, que desde el principio es un movimiento alrededor de un centro invisible. Pero, a partir de ahora, ya no es en la dirección de la *muerte*, sino en la del *nacimiento*. Esto también es aplicable a Delos, la isla donde nació Apolo. Se creía que la danza de cuerda descrita por Livio debía ser «griega, apolínea»[83]. No es una definición que agote el tema. Habrá que considerar todavía dos elementos: lo femenino, que corresponde al nacimiento, y lo arcaico mediterráneo. En las cuentas de Delos también se mencionan con el mismo requisito los bailes en las fiestas de Ártemis y especialmente aquellos de Ártemis Britomartis[84]. Britomartis es una figura cretense de Ártemis que con el mismo derecho puede llamarse como una figura cretense de Perséfone. En este caso se

hacen visibles las relaciones entre Creta y el parentesco en el culto a Perséfone. En Delos Ártemis también fue la diosa del nacimiento, y ya estuvo en el nacimiento de su hermano Apolo[85]. Las tres diosas –Ártemis, Britomartis y Perséfone– se asocian con la muerte o el nacimiento, o con ambos al mismo tiempo. Si se buscan analogías a este baile, hay muchas, especialmente en los países balcánicos; aunque los más llamativos son los *bailes de mujeres*, que hoy en día todavía siguen vivos en la Italia meridional o Grecia: sólo para recordar algunos, los bailes que en Italia se llaman significativamente *tratta* (de trarre, «arrastrar»[86]), los de Corfú[87], el baile de pascua de las mujeres de Mégara[88]. La representación de un coro de mujeres en una tumba de Ruvo se ha comparado con estos ejemplos más recientes[89]. Tanto aquí, como en la danza de Corfú, los hombres aparecen como conductores del corro. Las mujeres les siguen con los brazos cruzados, enlazadas las unas con las otras, lo que aún llama más la atención, pues las manos entrelazadas constituyen una rareza en las danzas griegas[90]. Esas mujeres son literalmente arrastradas por las manos. A un culto de mujeres, del que están excluidos los hombres –como son los de Deméter y Perséfone–, pertenece el coro de los rituales de las tesmoforiantes, donde las bailarinas también se mueven en corro y en círculo, cogidas de las manos[91], igual que en el baile al que alude Terencio: *tu inter eas restim ductans saltabis*[92]. Este es el distintivo que se otorga al hombre que en su casa tolera la alegre actividad demetérica del mundo de las mujeres.

Esta línea nos conduce a una esfera en la que las mujeres están esencialmente en sus dominios: en el círculo de muerte y nacimiento. En este ámbito, el tirón hacia el inframundo no es nada asombroso y es probable que siga más allá de la vida. ¿Pero, cómo debemos entender que sean grullas, aquellas que son «arrastradas» en la *geranos*? Se podría suponer que habiendo observado en alguna ocasión la semejanza entre el propio arrastre y el de aquellas aves migratorias, entre el propio juego y la conducta de las grullas, posteriormente el baile pasara a llamarse *geranos*[93]. Pero también entonces surge una reflexión: que esta identificación de los bailarines con las aves pudiera significar algo más profundo. Se creía haber descubierto una amplia semejanza entre el vuelo inspector de orientación de las grullas y el baile del laberinto, y así parecían confirmarlo los comentarios de los pescadores y campesinos samios. Un estudioso de Grecia informa sobre esa cuestión sin dejar de pensar en la muerte: «Es de suponer que *geranos*, al menos en su origen, no sólo significaba "danza a la manera de las grullas", sino también "la danza del tiempo en que

vuelan las grullas", es decir, en otoño, en un día de celebración fúnebre por Ariadna»[94]. También hace referencia a los testimonios de otros laberintos, en los que la idea de la muerte destaca tan claramente como en el laberinto egipcio descrito por Heródoto[95], o en el etrusco mencionado por Varrón, en la tumba del rey Porsenna[96]. Y cita la inscripción del laberinto del mosaico de Hadrumeto: *hic inclusus vitam perdit*[97] [quien aquí permanezca encerrado pierde la vida]. Con estos antecedentes no se caracteriza el laberinto vivo, la danza *geranos*, sino únicamente la figura muerta: en la danza se habla de prisión y liberación, se habla de muerte y al mismo tiempo del más allá.

De cuán profunda y seria es esta identificación en los danzantes primitivos, puede dar fe cualquier etnólogo. Que estamos tratando un caso primitivo o, mejor dicho, originario, lo demuestra una de las más antiguas representaciones del laberinto. Hace ya mucho tiempo que se ha utilizado la arcaica jarra etrusca de Tragliatella, con la representación del juego de la *truia*, para interpretar el mencionado verso de Homero[98]. En la jarra se puede ver a siete jóvenes guerreros bailando y dos jinetes igualmente lampiños. Detrás del primer jinete se sienta un mono, detrás del segundo –como si ambos viniesen de aquel lugar– está dibujado el complicado laberinto en forma de mapa [ilus. 7], que no aparece en las monedas de Cnosos hasta el año 200 a. C. [ilus. 6][99]. En la inscripción etrusca del laberinto se puede leer: *truia*. La palabra indoeuropea[100], probablemente etrusca de procedencia latina, significa «baile del molinillo»: el diminutivo apropiado –*trulla* por *trua* en latín–[101] corresponde a «molinillo». El dibujo muestra las reglas básicas del juego de Troya descrito por Virgilio: *alternis orbibus orbes impediunt*[102]. El mismo Virgilio aporta la comparación con el laberinto cretense, pero también con los juegos de los delfines. En el quinto canto de la *Eneida* culminan los juegos fúnebres en honor de Anquises, en el llamado *Ludus Troiae* o *Troiae decursio*. Según la descripción de Virgilio, se trata de una especie de competición entre jóvenes, y según un espectador antiguo[103], de un «baile con caballos» y de un *mysterium*. De todas formas se trataba de un juego arcaico y, aunque de estilo diferente, en principio se asemejaba a la danza griega del laberinto. No se puede derivar lo uno de lo otro, y a pesar de ello los jugadores del juego etrusco *truia* llevaban en su escudo la imagen de un gran pájaro. Así la identificación del pájaro se convierte en un rasgo muy arcaico y esencial.

Y ahora volveremos a referirnos a la cuerda, cuyo uso parecía justifi-

cado por la dificultad que entrañaba la figura del laberinto. Pero ¿acaso los bailarines no ejecutan las complejas figuras del baile con más destreza, si disponen de más libertad de movimientos? ¡Una danza del pájaro aún debe presuponer más agilidad para deslizarse, para flotar libremente! Aunque meterse en la piel de un bailarín de la danza de las grullas, no es nada fácil. No obstante, alguna conclusión podemos sacar de un caso donde la vivencia del laberinto volvió a emerger y posteriormente pudo ser descrita[104]. Se trataba de un caso de *automatisme ambulatoire*, de un sonambulismo que, sin embargo, tiene capacidad recordatoria, un andar laberíntico con actividad hipermnésica o, *circumambulatio*, tal y como llamaban los romanos a estos paseos rituales. Primero caminando hacia la izquierda y luego, una vez alcanzado el centro, hacia la derecha. Esta vivencia se acompañaba repetitivamente del fenómeno de la «levitación». Quien sufre este estado tiene la sensación de levantarse del suelo, como si le sujetara un fuerte viento. Es necesario agarrarse fuertemente para no perder el contacto con el suelo. Así se hizo también en aquel caso, y extraigo estas frases casi literalmente del informe médico. En ningún caso se trata de una forma de locura. La paciente no se equivoca y todo el proceso transcurre en un estado de «double conscience». Se sujeta al vallado del jardín, incluso se agarra a un espinoso acebo para no volar y perder este lado del mundo. ¿Tendría acaso la misma finalidad la cuerda de las bailarinas delias y las de la Italia meridional? ¿O en ambos casos representaba la posibilidad de una ejecución precisa de la figura y al mismo tiempo servían para sujetarse? ¿Es posible que los danzantes de *geranos* experimentaran tan poderosamente el vuelo liberador que se vieran obligados a sujetarse los unos con los otros para agarrarse a la realidad de este mundo? En ningún caso podemos subestimar la fuerza de sus vivencias.

Y, finalmente, también cabe destacar el rasgo de esta vivencia que se distingue por su fuerza, pero que no fue la experiencia de una locura: «al final de esta *circumambulatio*, descubrió un *ammonites* gigante en el césped. Aquello le hizo sentirse enormemente atraída y fascinada, ensimismada en su contemplación, se mostró encantada. Tenía la clara sensación de haber encontrado aquello que «buscaba». En los amonites se encuentra la forma más pura de la espiral, tal y como veremos cada vez con mayor claridad: la forma originaria del laberinto.

9. Hundirse-Alzar el vuelo

El sentido de la identificación con pájaros voladores se revela en un coro de Eurípides. Es un caso en el que el autor de la tragedia crea algo muy profundo. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff creía reconocer en ello algo muy propio, individual, que se apartaba del estilo de los coros trágicos[105]. Se trata de una expresión lírica del poeta que no concuerda con la situación del drama. Mujeres de Trecén cantan estos extraños versos del *Hipólito*, cuya íntima coherencia fue tan poco reconocida como el vínculo con el drama que los antecede. Nada habla a favor de una lírica individualista. La situación, en la que el verso encaja maravillosamente, no era insoportable para el poeta (de su posición ante la vida en aquel instante no sabemos nada), pero sí lo era para el coro, portadoras conscientes del destino general de las mujeres y cómplices de las intenciones de su soberana. Él sabe que Fedra se quitará la vida y arrastrará consigo al inocente príncipe hacia la muerte. Quiere estar «lejos de aquí», reproduce certeramente Wilamowitz siguiendo el sentido de este canto. Lo que a este gran filólogo se le revela como tan propiamente euripídeo, y acaso hasta lírico romántico, es, en sentido estricto, el eterno originario, lo mitológico primordial que siempre y dondequiera vuelve a emerger, y cuyos guardianes son, según el pensamiento de Eurípides, ante todo las mujeres[106].

El coro quisiera desaparecer en «gigantescas cuevas»: éste es el inicio de aquel canto. A pesar de que la palabra concerniente designa una especie de cueva a modo de guarida, no obstante, Wilamowitz aún se sentía obligado a pensar en las «sombras de las nubes». Pues cuanto sigue ya señala hacia lo alto: las mujeres desean convertirse en pájaros e incorporarse a las aves migratorias. ¿Cómo podría realizarse una transformación semejante en *gigantescas cuevas*? Wilamowitz no reconocía un sentido coherente y optó por reinterpretar la primera línea del verso, en lugar de aceptar aquello que se expresa con lúcidas palabras: el camino conduce a través de la cueva, la tumba, el inframundo, a la nueva vida. Mediante la inclusión de una simple palabra, «si», podremos seguir su traducción desde la segunda línea:

> ¡Si a mí en alado pájaro
> un dios entre aéreas
> bandadas me convirtiera!
> ¡Y me elevara sobre la marina

onda de la adriática
costa y el agua del Erídano,
en cuyo purpúreo caudal des-
tilan desdichadas
jóvenes en lamento por Faetonte
los ambarinos brillos de sus lágrimas!

¡Y la orilla llena de manzanos
de las melodiosas Hespérides alcanzara,
donde el señor del purpúreo
mar camino
para los navegantes ya no traza,
el sacro límite del cielo
fijando, al que Atlante sostiene,
y fuentes de ambrosía brotan
junto al tálamo de Zeus,
donde, rica en dones, aumenta la divina
tierra la felicidad de los dioses!

A través de las cuevas subterráneas el deseo va hacia lo alto, a través de la muerte hacia una vida mejor. Cueva y figura de pájaro forman parte de un contexto lleno de sentido, del mismo que laberinto y grullas. Sólo esta unión contextual explica cabalmente cómo el arquitecto y prisionero del laberinto, Dédalo, conocía las dos salidas de su obra mortífera: la hebra y el vuelo. La era en la que la mitología se había vuelto razonada encontraba natural que el gran inventor de toda clase de herramientas también supiera imitar artificialmente el vuelo de los pájaros. Al espíritu de la mitología tardía, ya moribunda, corresponde la leyenda clásica del imprudente Ícaro, el hijo de Dédalo. Junto a ella, sin embargo, se conserva otra leyenda mucho más arcaica que reconoce la relación de parentesco entre un pájaro y Dédalo. La hermana se llamaba Pérdice, perdiz, según la tradición[107], y según las otras[108], el hijo de la hermana del maestro. Se cuenta que arrojó desde una roca de la Acrópolis a su sobrino, la perdiz, por envidia, ya que Pérdice también era un gran inventor, es decir, le enseñó a volar, como era habitual en la esfera del culto[109]. Junto al templo de Apolo en Léucade –en el área de poder de Icario, padre de Penélope–, en los tiempos históricos todavía se arrojaba a los malhechores al vacío desde las rocas de Léucade. Dice el testimonio que éste era el

modo como se sustituía el salto voluntario de un sacerdote. Sólo así se explica que se intentara suavizar la caída fijando unas alas falsas (o simples plumas), o pájaros, y que se le esperara abajo en el mar, con barcas para salvarlo. (Sabemos por Virgilio que Dédalo, tras su salvación en Cumas, consagró sus alas a Apolo.) El salto ritual desde las rocas de Léucade se puede entender como un ejemplo de «vuelo ritual». A través suyo el arte sepulcral señala lo mismo que explica el coro de Eurípides del que ya hemos hablado: «A través de la muerte, la vida». El salto de Safo desde las rocas de Léucade aparece en el ábside de la así llamada Basílica Sotterranea de Porta Maggiore, de Roma, como una imagen que allí tiene este significado. Un ritual semejante practicado por nadadores etruscos aparece, con bastante anterioridad, en la pared de la Tomba della Caccia e Pesca de Tarquinia[110]: abajo el mar, con los delfines, y numerosos pájaros en el aire confieren el mismo sentido, en ningún caso alegórico, sino de una forma evocadora, por el ambiente que flota en todo el cuadro –como sucede en el baile *geranos*.

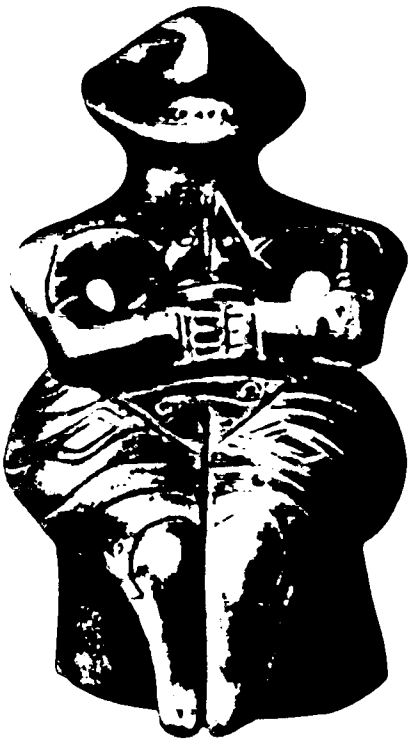
10. Infinito-Inmortal

El laberinto-cueva y el laberinto-edificio revelan algo mortal. La danza-laberinto llamada «grulla» va más allá. Las formas de expresión similares que nos señalan el nexo conceptual entre muerte y vida –el canto de las mujeres troyanas, el salto de Safo, en la Basílica Sotterranea, y el fresco de la Tomba della Caccia e Pesca– no sólo acentúan la salvación, sino que también idealizan, explícitamente o por alusión, en mayor o menor medida, el estado posterior. En la forma viva del laberinto, el baile de la grulla, no podemos afirmar que exista tal idealización. Es posible que en él se encuentre una tendencia con este fin. Pero únicamente es seguro que expresa el regreso del mundo de los muertos, es decir, la *continuidad*. Esto mismo pretenden las formas más sencillas y más antiguas del laberinto, y lo hacen así para que podamos hablar de una *continuidad infinita*. Estas figuras sencillas son la espiral y la espiral-meandro, un meandro estilizado de contornos angulares, como representación esencial de una *línea infinita*. Ahora, sin embargo, podemos echar una mirada atrás, hacia las dos figuras básicas nórdicas: a la más compleja [ilus. 4] y a la figura del cruce de los caminos [ilus. 5]. La última, tal vez relacionada con aquella idea de la muerte, reconoce en el más allá un destino mejor y otro peor,

y consecuentemente también conoce un sendero hacia la derecha y otro hacia la izquierda. El camino de la derecha conduce hacia el punto central de las construcciones de piedra en forma de espiral de la isla de Wier. La otra forma sólo cumple su destino con el *regreso*, y así se demuestra a través de la representación etrusca de Tragliatella, donde los jinetes emergen del mismo plano [ilus. 7]. Es muy probable que esta figura compleja de la espiral apareciera en el Mediterráneo, asociada primeramente a una competición ecuestre, con nombre indoeuropeo, y por último, procedente del norte, surge en las monedas de Cnosos, sustituyendo así a las variaciones propias del sur.

La relación originaria entre Dédalo y la espiral no se les podía escapar a los investigadores, si bien hasta ahora no ha sido integrada en una concepción coherente de la evolución de una idea mitológica. La relación ya consta en un relato muy antiguo, del que Sófocles se sirvió para su drama *Kamikoi*, hoy desaparecido[111]. Según esta narración, la habilidad de Dédalo radicó en que supo deslizar un hilo a través de las sinuosidades de una concha de caracol. En la narración, que ya había sufrido una cierta racionalización, Dédalo pegó el hilo a una hormiga para que ésta atravesara la concha llevándolo consigo. Si no se tiene en cuenta el giro hacia una obra picaresca, laberinto y caracol se muestran como dos formas de expresión para una misma idea: la primera –la concha del caracol– directamente ofrecida por la naturaleza; y la segunda –el laberinto bailado, dibujado o como construcción imaginada–, creada por el hombre. En ambos casos el mundo revela el mismo aspecto del ser: su capacidad de trascender a todas las muertes infinitamente. En consecuencia, entre los dos símbolos existe una relación natural, que en la poesía casi emerge como identidad. El mitologema se salva mediante una palabra enigmática, en una especie de Kenning, algo así como una asociación por contigüidad. El epigramático Teodoridas llama «laberinto del mar» a una concha de caracol extraída del mar[112]. Se ofrecía como regalo a las ninfas de las cavernas, por ser las moradoras de un laberinto creado por la naturaleza. Los lexicógrafos griegos preservan la tradición de aquella estrecha relación. El laberinto siempre representa para ellos un lugar en forma de concha de caracol[113].

A esta figura primigenia del laberinto corresponde que el ovillo de Ariadna aparezca dibujado como una gran espiral sobre una pila etrusca de tres pies[114]. Si pensamos en este dibujo, en el sentido del mitologema de Teseo y Ariadna, deberemos vivificar la línea de la espiral y contem-

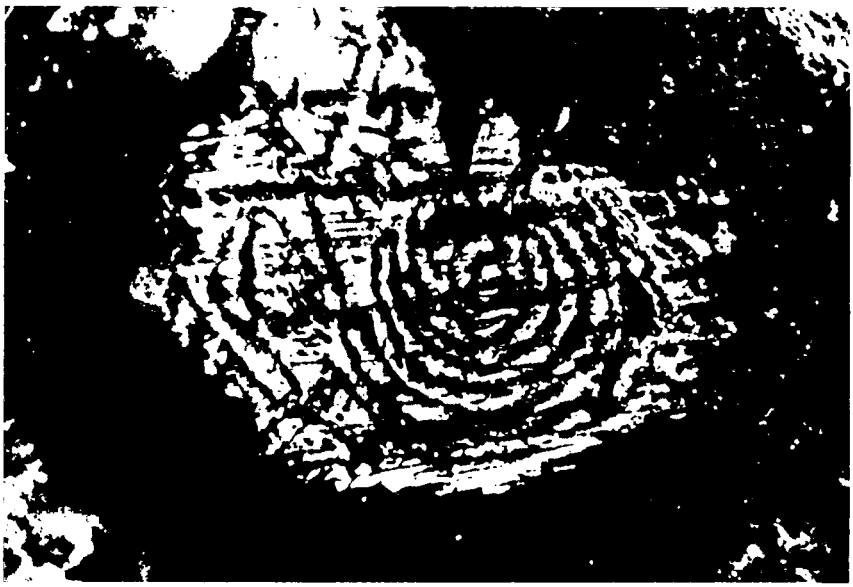


8. Estatuilla votiva tracia

plarla como la imagen de un movimiento que, una vez alcanzado el centro, se dobla y prosigue su giro para, desde dentro, volver hacia fuera. Pensemos ahora en este movimiento realizado por un grupo, cuando se dibuja una línea desde el interior hacia afuera, junto a aquella otra que ha conducido desde afuera hacia el interior: el todo forma un meandro en espiral que en sí mismo es infinito y tiende a expandirse por toda la superficie de la que dispone. El movimiento retorna sobre la misma línea desde el centro, creando una doble espiral. En los monumentos prehistóricos esta figura parece formar ya una unidad coherente. Aludimos a la diosa prehistórica de los túmulos mortuorios tracios y pretracios de Filipópolis, que es portadora de una doble espiral en el triángulo de su regazo **[ilus. 8]**[115]: en el sentido de nuestras observaciones de la línea que perpetuamente continúa y se repite, nacimiento-muerte-renacimiento.

Es esta figura de mujer, junto a algunas otras, caracterizadas por espirales sencillas, en Tirinto, Tesalia, y el norte balcánico[116], pequeños monumentos con «esculturas de ídolos» del Neolítico, a las que se remitían[117] para rebatir el supuesto de que los dibujos fueran originalmente reproducciones de la trayectoria del sol. Aquel pensamiento, muy extendido y afín al culto prehistórico del sol, partía de la idea de que los dibujantes de la espiral, mediante la observación y la construcción, fueran conocedores de toda la trayectoria aparente del sol, aun si la mitad de ella permanecía invisible. Puesto que desde el solsticio del verano el sol describe cada día semicírculos más pequeños, que a partir del solsticio del invierno cada día son más grandes, hasta completar la órbita con los semicírculos invisibles nocturnos, obtendremos una espiral, es decir, una doble espiral. Sin embargo, no debemos olvidar que el sol jamás alcanza un punto central, y nunca gira para dirigirse hacia la izquierda, hacia el círculo más pequeño; para luego retornar por el lado derecho. Estas reservas en contra de la hipótesis de la órbita solar también se hicieron valer junto al argumento de que cuesta creer que un pueblo prehistórico

9. Doble espiral de Bohuslän



10. Dibujo de espiral del Val Camonica

tuviera esta capacidad combinatoria[118]. Pero si se quiere descubrir en la espiral, así como en la doble espiral, un símbolo del seno materno, y por lo tanto una relación con la luna, esto sólo demuestra *otra* capacidad combinatoria diferente, más característica del hombre moderno que del artista arcaico. Porque cuando éstos deseaban dibujar el seno materno y la luna –al menos conscientemente–, no elegían ninguna simbología. Dibujaban todas las partes del cuerpo con un honesto realismo, o si no, con una estilización que no ocultaba nada. Un buen ejemplo de ello es la estatuilla representada. La doble espiral no es aquí una variación gráfica del seno materno, sino que a través de ella trasciende algo más que lo burdamente corporal.

No obstante, existen otros monumentos que se acercan más a la interpretación de la espiral como órbita solar. La doble espiral elevada hacia lo alto, en las pinturas rupestres del norte, en Bohuslän **[ilus. 9]**[119], ciertamente, no sólo tratan de un ornamento, sino que tienen un significado de culto. El gesto, igual que en los monumentos similares de aquella zona[120], indica un culto solar. Entre el norte y el sur se hallan las pinturas

11. Dibujo de un laberinto de Pontevedra

rupestres de la Val Camonica, en la Italia septentrional, que a menudo representan vínculos. Podía verse el laberinto como línea en espiral **[ilus. 10]**, y se tenía el convencimiento de reconocer el símbolo de la trayectoria solar, porque la espiral parte del tejado de una pequeña construcción en forma de templo, que también aparece relacionada con otras representaciones de culto del sol[121]. Una pintura rupestre del noroeste de España muestra entre muchas otras –también círculos concéntricos– el complejo laberinto del tipo de Visby y de Tragliatella como forma fija, pero con el añadido de dos puertas en forma de arco **[ilus. 11]**. Probablemente ninguna vía libre, por consiguiente, sino más bien un nuevo tránsito como en la danza maro de los serameses. En todas estas áreas del arte rupestre retornan estas mismas variaciones de la figura básica del laberinto: espiral, doble espiral y el tipo de Tragliatella, complejo y edificado. ¿Debemos considerar esta figura base como vacía de sentido? ¿O debemos equipararla con la órbita solar? ¿Estas estatuillas provistas con los signos de la espiral excluyen realmente una equiparación semejante? ¿Acaso aquella diosa no es también portadora del poderoso sol, como

cualquier mujer preñada lo es de un pequeño sol?[122] ¿Y no alumbra y da nueva vida al gran sol una y otra vez?

Así se nos presenta ahora la pregunta, y ya me arriesgo incluso a contestarla. No es necesario que se nos remita a la «asociación por contigüidad». Hay otra fuente, más natural, que está en un estrato más profundo del alma donde ya no encontramos al individuo, sino al mundo mismo. La espiral no es sólo un gesto humano primordial, sino que como movimiento es un acontecimiento originario en el que participamos. La espiral de la órbita solar no se construye geométricamente: se la vuelve a reconocer como línea afín a aquella a la que uno se entrega como participante de los movimientos circulares con que se celebra y supera la muerte. Órbita solar y espiral son aquí «alegorías» en el sentido goethiano. El «acontecimiento» aún se pone más de manifiesto en un símbolo movible como la danza maro. La razón de este movimiento debe hallarse en lo más profundo del hombre. ¿Qué es lo que se expresa espontáneamente mediante la danza y el dibujo? Lo mismo que en las criaturas vivas provoca el plasma germinal: lo infinito de la vida en la mortalidad. Hoy se cree saber –pues aquellos artistas y bailarines arcaicos ni lo sospechaban– que en el huevo y la semilla se contienen formaciones espirales portadoras de la inmortalidad. Quizá con esto nos hayamos aproximado hasta el núcleo del misterio: al vínculo de la vida y del espíritu, a la apariencia visible y a la intimidad invisible. Aquí me detengo, y a la vista de los monumentos y en virtud de los textos transmitidos, me limito a establecer un posible paralelismo. Las espirales dibujadas y bailadas representan la continuidad de la vida de las criaturas mortales más allá de su muerte paulatina: lo que en el plasma es *función*, aquí encarna precisamente el *sentido*.

Esta inmortalidad vivida, interiorizada en lo más profundo, es un aspecto del ser, una realidad que, como idea mitológica, figura en narraciones, representaciones de culto y artísticas. Objetivamente se puede expresar por la línea espiral: como la infinita sucesión repetitiva de vida-muerte-vida. Una idea como ésta no debería surgir necesariamente como si fuera un pensamiento explícito, ni tan siquiera formarse como un mitologema. También podía ser *solamente* bailada o dibujada. Pero la línea y la muda imagen mitológica son capaces de evocar la misma realidad primordial, aun si se está habituado a concebirla filosóficamente. A aquella ausencia de límites, en cuyo fluir interminable cada individuo emerge para desaparecer nuevamente en ella, el filósofo Anaximandro la denominaba *apeiron*[123]. Y un intérprete tardío de Aristóteles siente toda-

vía cómo el laberinto se lo recuerda: con esta imagen mitológica ilustra el significado de aquella palabra[124].

11. Ornamento-Símbolo

La línea infinita, con su sentido inherente no necesariamente consciente, «vida-muerte-vida», es capaz de extenderse en todas las direcciones y cubrir grandes superficies en los palacios de Cnosos[125] y Tirinto[126], en los túmulos de Micenas[127] y Orcómeno[128], en tumbas egipcias desde la duodécima dinastía, y más tarde especialmente bajo la dinastía XVIII[129]. Micenas, Tirinto, Orcómeno dependen de la cultura minoica, y hay que preguntarse si precisamente esta decoración no había llegado a Creta desde el sur[130]. En contra de esto se alega, entre otros argumentos, que la espiral resulta en Egipto un elemento extraño, porque no está relacionada con los monumentos del culto característico del lugar[131]. Lo cual es muy

12. Urna adornada con espirales de Melos

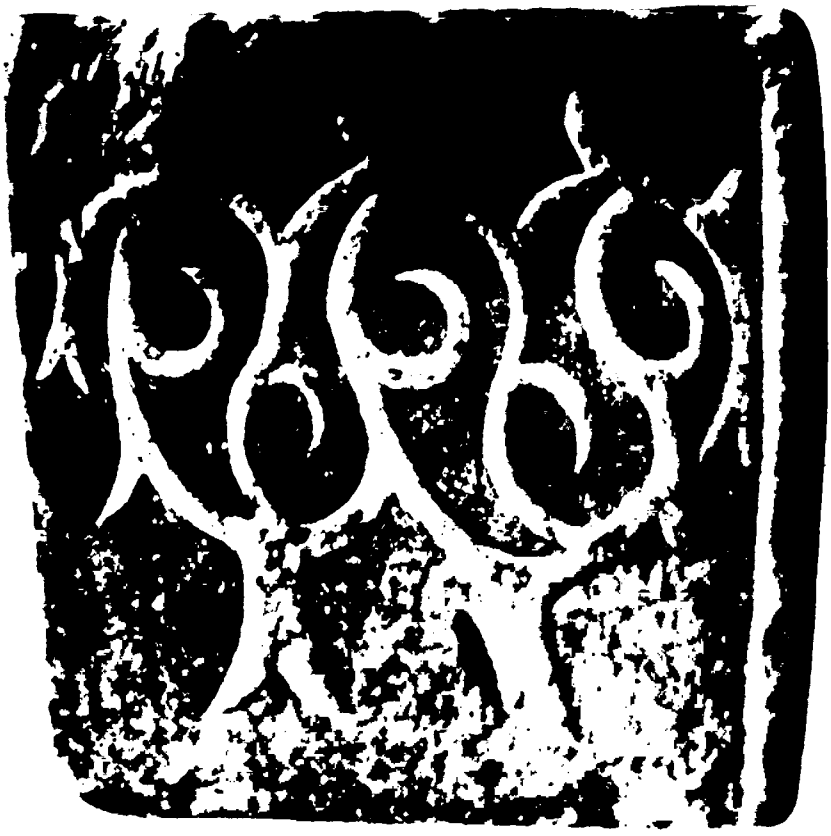
13. Templo tracio de Tarxien (Malta)

diferente en Creta y en la cultura neolítica de las Cícladas: allí la espiral adornaba unos monumentos rituales tan señalados como el sarcófago de Hagia Tríada[132], un hacha de sacrificio de Malea, en forma de pantera[133], y una urna doméstica de Melos **[ilus. 12]**[134]. A partir de la duodécima dinastía, que es cuando realmente se hace notar la influencia minoica en el delta del Nilo, la espiral también aparece sobre los escarabajos, y es allí donde adquiere un sentido lógico[135]. El escarabajo sagrado ya simboliza en sí mismo el devenir, idéntico al ininterrumpido renacimiento solar. En el año 2000 a. C. este ornamento aún no había enmudecido.

La pregunta sobre la procedencia y el rumbo de la propagación, también se complica debido a Malta. Los monumentos de la religión neolítica de esta isla muestran una impresionante ornamentación con espirales **[ilus. 13]**[136]. Se encuentran en los monumentos de piedra o en los muros de los santuarios subterráneos, como quien dice, todavía en un estado de vivo crecimiento. La ornamentación con espirales se asocia a la de las cuevas conforme al sentido: forma la variación dibujada del laberinto natural **[ilus. 14]**[137]. También están llenos de sentido los característicos dibujos de plantas formando espirales de la isla de Malta **[ilus. 15]**[138]. La

14. Gruta para el culto de Hal Saflieni (Malta)

idea mitológica, que en Seram aparecía unida al laberinto, no se expresa a través del símbolo de la planta solamente allí, sino también, y muy precisamente, en el área antigua del mar Mediterráneo: en suelo helénico,



15. Relieve tracio de Tarxien

en el culto a Deméter, y en Egipto, en el culto a Osiris. De Malta conocemos un altar con la representación de la planta divina[139]. Ya que la plenitud de vida y de sentidos se encuentran allí como en ninguna parte, por consiguiente, era fácil derivar el estilo espiral del arte cretense, particularmente en los vasos de Camares, con elementos vegetales de la misma isla **[ilus. 16]**[140]. Aún parece más fácil relacionar con África la cultura prehistórica de esas pequeñas y curiosas islas, o al menos en parte. La espiral única se encuentra en Egipto, y está allí desde mucho antes de que la figura aparezca bajo la dinastía duodécima, incluso es del período predinástico[141]. Y tampoco falta en el Paleolítico en el sur de Europa[142]. Tam-

16. Vaso de Festo del minoico medio

bién es del Paleolítico el motivo del meandro, no aquí por supuesto, pero sí en Ucrania[143]. En todo caso, tanto la espiral como la doble espiral ya pertenecen a la cultura de la humanidad desde el Neolítico tardío.

La trayectoria de la propagación desde el sur y el oeste no es más que una posibilidad entre otras. La eventualidad de una orientación distinta –procedente del este y del norte– se establece porque la cultura cretense-minoica del continente y las islas entra en contacto con el territorio de otra decoración ornamental neolítica de formas en espiral: el ámbito enorme de la cerámica con meandros y espirales. Ésta se extiende desde Bélgica, pasa por el sur de Alemania, Bohemia y Hungría, hasta el nor-

te de los Balcanes, donde se encuentra un hallazgo tan importante como Butmir, en Bosnia. Está más o menos relacionada con aquella cultura de las ya mencionadas estatuillas de los ídolos, que también se desarrolló en la Tesalia neolítica y en las islas del mar Egeo[144]. Mucho más reciente es el arte de la Edad del Bronce en el norte de Europa, tan rico en motivos espirales que, en primer lugar, podría ser considerado como el fruto de un desarrollo interno[145]. Sin embargo, aquel desarrollo se produjo sobre el estrato de una cultura megalítica más antigua. En el fondo, también aquí puede encontrarse la herencia cultural del Neolítico.

Por otra parte, apenas se puede perfilar una línea que separe la cerámica del meandro-espiral y las pinturas de aquellas vasijas, cuyo nombre, el de las procedentes del sur de Rusia, es el del lugar del hallazgo, Tripolje[146]. La diferencia se limita a la técnica, pero no incide sobre la forma ni sobre la esencia de la espiral como motivo de adorno. La cerámica de Tripolje es el vínculo que une el mundo mediterráneo antiguo con el lejano oriente, hasta Oceanía. Pequeñas estatuillas decoradas con la espiral del Egeo se encontraron paralelamente en el Japón[147]. El símbolo oriental de la totalidad –la unión del yin y el yan en el círculo– se muestra en la ornamentación japonesa, llamada Tomoje[148], o en el Tah-gook coreano[149], como una especie de doble espiral; un motivo característico de la cerámica de Tripolje, cuyas huellas también se hallaron en China[150]. El mismo motivo se utiliza con fines decorativos en Nueva Guinea y en el centro y norte de América[151], de un modo aislado, probablemente para el culto[152]. En monumentos de las culturas arcaicas de América del Sur destacan de manera imponente las espirales simples o dobles, lo que hace pensar en un significado más profundo[153].

No se ha pretendido ofrecer una lista geográfica exhaustiva, sólo se han señalado las posibilidades de la propagación. Todas podrían provenir de centros culturales y de cultos neolíticos –en Oceanía, en el Mediterráneo y, finalmente, en el norte de Europa–. Sin que por ello deba descartarse la reactivación en posteriores edades prehistóricas o históricas, con otras fuentes o puntos centrales de propagación. Me limito, una vez más, a exponer lo fundamental. Esto implica, sobre todo, la comprensión de que la auténtica fuente yace en lo más profundo del ser humano, que nunca se revela sin sentido, sino que se manifiesta en felices momentos de creatividad y plena concordancia con el mundo, por lo demás tan silente. Atribuir demasiada influencia al proceso técnico de su génesis, representaría tanto como retroceder a un peldaño ya superado en la investiga-

ción de los estilos[154]. El origen de la línea es el movimiento, que nace como si creciera, es decir, de manera orgánico-unitaria, y cuando está estructurada, es naturalmente rítmica. Un movimiento así posee un sentido en sí mismo. Tiene tanto sentido como toda expresión musical del hombre. Las espirales que se enrollan y desenrollan corresponden a movimientos semejantes; los círculos concéntricos que aparecen junto a ellas, o bien sitúan el peldaño de una meta técnicamente aún no alcanzada, o la de la relajación y disolución. Éste es el caso, por ejemplo, de las más antiguas culturas nórdicas de la Edad del Bronce[155].

En las Cícladas se encuentran vasijas impresas con muestras de espirales[156], junto a otras de círculos concéntricos, que tanto podían haber sido dibujadas como impresas. No se puede verificar, sin embargo, que la espiral en movimiento prosiga su despliegue a partir de círculos concéntricos impresos. La observación en vivo se pronuncia en contra con determinación. Si mediante una tangente transversal se unen círculos concéntricos con otros similares, el ojo verá una doble espiral. El gesto de la mano que describe tales círculos libremente siempre crea un movimiento en espiral: convierte en real la imagen originaria que debe ser imitada. Y el significado de la imitación es, precisamente, la de la imagen originaria. Como ejemplo nos referimos a una vasija procedente de las Cícladas, cuya ornamentación en medio de infinitas espirales –es decir, imitaciones de espiral, ya que sólo se trata de círculos concéntricos unidos por tangentes– muestra un barco que flota solitario **[ilus. 17]**[157]. No hace falta que en la imagen se busquen sutilezas, sino dejarse llevar por su poder evocador. ¿Es el barco de la muerte? ¿Es el barco del nacimiento, indicado con el apropiado símbolo femenino debajo de él? El significado está en la inmensidad de aquella línea que el maestro dibujó inicialmente como si fuera un juego –un juego lleno de sentido– y que, más tarde, bajo la fuerza de una tradición y tal vez debido a una mayor ligereza, incluso sustituyó por círculos concéntricos. Pero más allá del ornamento en el que se ha reconocido la alegoría, no debe buscarse ninguna gran «reflexión». El ornamento emerge como el reflejo espontáneo de una idea, un reflejo de la línea, con el contenido de la imagen originaria, que a menudo también podía ser bailada. Recordemos que la mayoría de los ornamentos prehistóricos con una espiral ya adornaban las edificaciones funerarias, los sarcófagos y complementos para las tumbas. (El recipiente de las Cícladas, antes mencionado, también era un complemento sepulcral: una vasija plana que contenía agua y servía de espe-

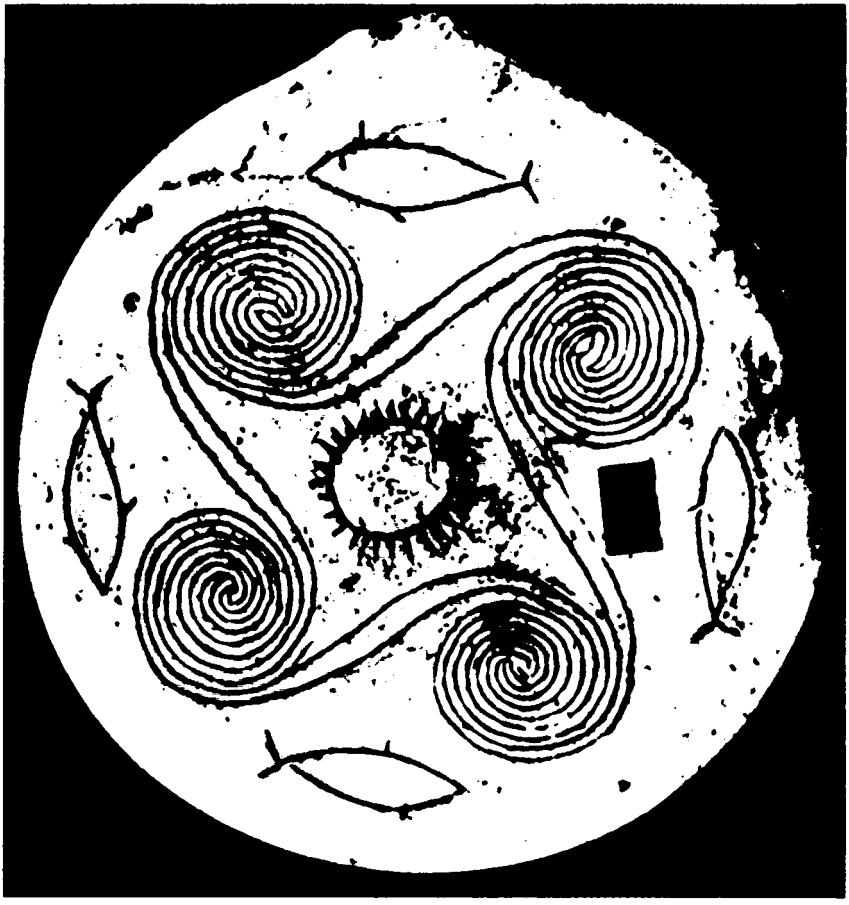
17. Recipiente de las Cícladas con representación de un barco

18. Moneda de Cnosos

jo.) Allí predominaba la idea de la muerte de manera natural y, con certeza, dominaba culturas prehistóricas enteras en la forma de expresarse a través de la línea espiral: como un viraje en el camino de la vida que indica una continuidad.

La línea espiral infinita es la variación de una idea; una variación que, a su vez, también resultó variada. Una de estas variaciones era la espiral-meandro, y la otra, el meandro mismo. Este último se formó a partir de la espiral-meandro por la preferencia de lo anguloso sobre lo redondo: frecuentemente marcaba un cambio profundo en el estilo de vida. La cultura clásica griega ya consideraba que la mención del laberinto como meandro-anguloso era tan arcaica que un gran arqueólogo la definía como «un ejemplo asombroso de la tenacidad de una tradición iconográfica»[158]. Pero también los pintores de vasos áticos utilizaban el meandro y la espiral-meandro, el uno junto al otro todavía, como dos variaciones con idéntico tema: con las dos al mismo tiempo designaban el torreón del Minotauro como *labyrinthos*[159]. Este caso nos hace comprender el modo de concebir el origen y el sentido del meandro: la idea básica de la espiral, realizada en sí misma, se *reorientó* alguna vez en figura de meandro (reorientada en sus líneas, ¡no en sus conceptos!), y así fue como nació.

Con esta forma menos natural, menos fluida, más rígida, también se

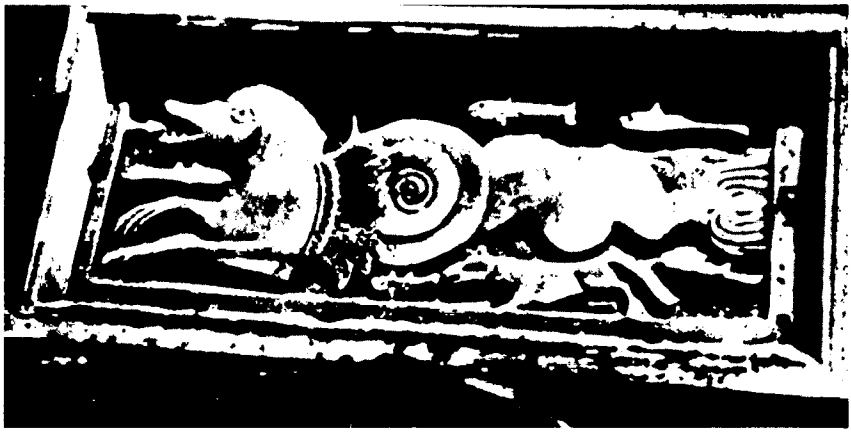


19. Recipiente de las Cícladas con espiral cuaternaria

alcanza la versión del infinito inherente al laberinto, al que pertenecen las variantes de la esvástica[160], que permaneció canónica hasta el siglo IV a. C. en Cnosos. Ya en la segunda etapa del período minoico medio –es decir, aún antes del laberinto-meandro representado en el fresco del segundo palacio– surge en la pintura de los vasos la espiral *cuádruple* contenida en el círculo [ilus. 16]. Los diminutos pajaritos que vuelan en su interior confieren a la figura una extraña amplitud cósmica. En un monumento

de la cultura de las islas del Egeo, en un vaso-espejo de las Cícladas, este signo flota sobre las aguas primigenias: rodeado por cuatro peces y con el sol en el centro **[ilus. 19]**[161]. El infinito se concentra en una delimitada y, no obstante, extenuable totalidad del universo. La espiral en movimiento que se dirige hacia lo ilimitado, en cierto modo hacia un fluido infinito sin principio ni fin, puede ser al mismo tiempo una línea ondulada, y entonces se convierte en un símbolo del cosmos, del todo cuatripartito. Esta forma cuádruple de la espiral corresponde al meandro cuádruple que forma una especie de esvástica alrededor de un cuadrado, y en el centro de éste, por lo general, nos encontramos al Minotauro [ilus. 18][162]. La línea no retorna, necesariamente, sobre sí misma, a través de las sinuosidades del meandro, sino por la rotación de las dobles espirales angulosas, encadenadas, como las aspas de un molino de viento. Todavía realiza, a través de su complejidad, el principio del laberinto y, al mismo tiempo, el de una rueda que gira eternamente.

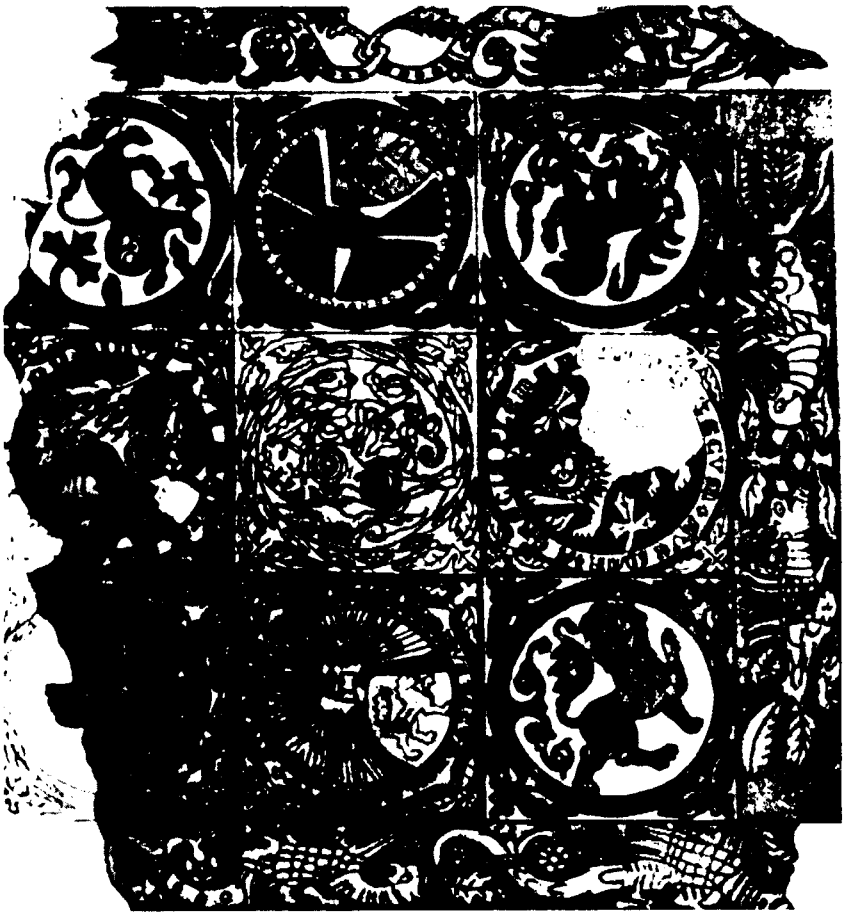
Un símbolo totalitario no puede ser *solamente* un símbolo inequívoco del sol como astro diurno. En Creta es posible que fuera un signo nocturno. El Minotauro en su centro, que también se representa con un esquema de marcha rápida –elevando las rodillas hasta formar un ángulo recto–, perdura como una criatura del inframundo, si bien este esquema parece unificar precisamente los dos aspectos de la esvástica: tanto si el movimiento es hacia la izquierda como hacia la derecha[163]. La luz, la vida –o como se quiera denominar lo positivo, que es de lo que aquí se está tratando–, tampoco se extingue en el otro mundo; en otras palabras: ni tan siquiera el reino de los muertos, el Minotauro devorador, es inequívocamente negativo. La imagen del horrible hombre-toro varía con una estrella en el centro de la espiral-esvástica que corresponde al otro nombre del Minotauro: Asterio o Asterión[164]. También varía con la luna que en todo tiempo renace el astro dominante del mitologema de Hainuwele-Perséfone. El laberinto, aunque siempre es nocturno y subterráneo en todas sus variaciones, es un símbolo del infinito. O, para ser más exactos, su reflejo de la línea, exclusivamente pensada como figura dibujada, y no más o menos entendida como concepto filosófico, que sólo con posteridad se transformaría en figura gráfica. La línea misma, mientras permanece viva, es idéntica a un pensamiento.



20. Relieve de Positano

12. Normandos-Romanos

Las formas sencillas de laberintos –espiral, meandro y el modelo de Tragliatella– proceden de los períodos prehistóricos. La investigación ulterior debo dejarla en manos de los estudiosos de lo prehistórico. A mí me importaba lo esencial: que incluso la forma más sencilla de laberinto no carece de sentido. El sentido emerge claramente de los correspondientes mitos y cultos antiguos primordiales. En un monumento mitológico de origen nórdico –visto desde su lado de la muerte–, este sentido se hace después evidente, unido nuevamente a la forma más sencilla de laberinto. Se trata de un monumento de arte normando de Salerno, un relieve empotrado en la pared del campanario de Positano **[ilus. 20]**. El observador cristiano cree reconocer en esta representación el monstruo marino que se tragó a Jonás. Sin embargo, no hay ningún indicio especial que remita a esta historia bíblica. Junto al monstruo nadan peces, y debajo, entre dos peces, está el animal que revela el origen pagano-mitológico de la escena. Un lobo, contiguo al monstruo marino, sólo puede ser el lobo Fenris, junto a la serpiente de Midgard, convertida en una especie de hipocampo. Si bien ella es aquello que, sin duda, lo engulle todo, también es portadora del signo de su naturaleza prístina: la espiral sobre su vientre. De nuevo aparece lo eterno primordial, y nos habla de un modo inmediato.



21. Alfombra de Östra-Stenby

El monumento se atribuye por motivos mitológicos al arte normando. Esta asignación es confirmada por extraños dibujos suecos de «Kyrkepeller», antiguas y valiosas alfombras de iglesias, creadas según patrones medievales[165]. En ellos se muestran leones y otros animales que desempeñan un papel en la narrativa mitológica, con espirales sobre el vientre **[ilus. 21]**[166]. Se les prestó mucha atención, con la finalidad de poner de manifiesto una relación entre el reino de los sasánidas y el arte nórdico. La procedencia sasánida de esta clase de alfombras en Suecia, así como su

22. Laberinto cuaternario de Châlons-sur-Marne

ornamentación animal, se ha podido asegurar por el paralelismo existente, y es demostrable en el mundo oriental de la antigüedad tardía, especialmente en Persia. Esta transmisión fue posible porque Escandinavia comerciaba con oriente desde el año 800 d. C. pasando por Novogorod y el país de los cázaros[167]. Aún se intentaba ir más lejos al atribuir las espirales de estos animales mitológicos a los laberintos de vísceras babilónicos[168], sin que se haya podido soslayar el vacío que explicaría la relación entre aquellos monumentos arcaicos mesopotámicos y el original sasánida.

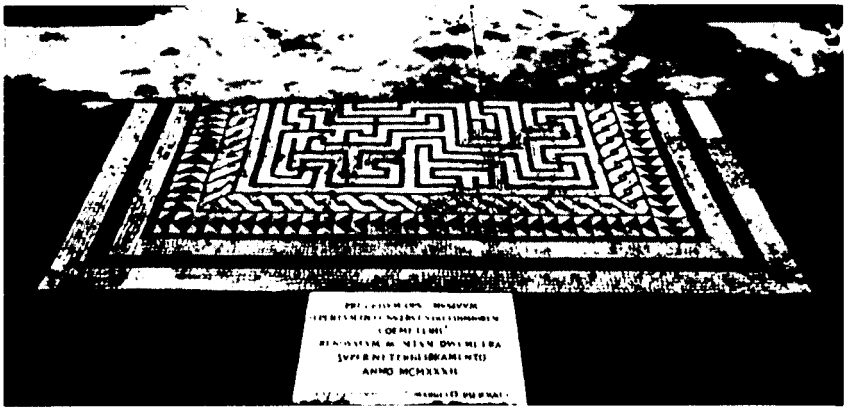
Aún es más importante la vitalidad renaciente que, por motivos fun-

damentales, este legado adquiere en el norte. Considerando las posibilidades del arte nórdico, allí es donde se une sobre un fondo arquetípico con la serpiente de Midgard. Como ornamento de alfombras, además de las fieras devoradoras, también muestra al ciervo[169], el animal milagroso de tantos mitologemas de los pueblos nómadas euroasiáticos, animal que antes de conducir al destino final se sirve del engaño[170]. En el norte de Francia, no muy lejos de Normandía, aves de presa adornadas con espirales –muy populares en los cuentos de hadas del arte sasánida–, distribuidas en un doble círculo, circundan cuatro laberintos en forma de aspas de molino de viento, del tipo de Tragliatella **[ilus. 22]**[171]: aquí, sobre el fondo arquetípico, se forma una cuaternidad –aunque mucho más rica y elaborada, de dos variaciones construidas sobre el mismo motivo–, semejante a aquella vasija de Camares [ilus. 16], del recipiente de las Cícladas [ilus. 17] y las antiguas monedas de Cnosos [ilus. 18].

De esta forma, el laberinto de nuestras investigaciones siempre nos conduce hacia la misma idea fecunda (en este sentido también podría ser llamado «el brote de una flor que se despliega», como Aretusa)[172], hacia la imagen vivida de la totalidad «vida-muerte». Y nos guía con reiteración a lugares donde ya estuvimos. La riqueza de lo «históricamente abundante» y de la «característica cultural» determinante en este trabajo no se agota en parte alguna, aun cuando creo haber encontrado lo «unificador» y, en este sentido, una especie de arquetipo. Especialmente el antiguo Egipto hubiera merecido una observación más detenida. Para acabar, sólo se mencionan algunos monumentos romanos –clase de monumentos que no se conocen en Grecia, y en Italia sólo se tiene noticia del laberinto sepulcral del rey etrusco Porsenna–, donde hay o puede haber una relación entre el sepulcro y el laberinto.

El primer lugar lo ocupa el «castillo de Sant Angelo», el *Mausoleum Hadriani*, que hubiera podido recibir influencias desde Egipto, aunque su figura y la idea subyacente corresponden mucho más a la serie de tumbas circulares itálicas. En la medida en que aquella idea tiene algo que ver con el culto al sol[173], también es itálico-arcaica. Un parangón con este plano unificador del círculo y el cuadrado del sepulcro está presente en la ceremonia fundacional de Roma[174]. El acceso a esta imponente edificación conduce, desde la izquierda y en espiral, a la cámara sepulcral[175].

Está construido como un laberinto ascendente en el doble muro del tambor que se eleva sobre una base cuadrada, ceñido a un torreón cuadrado: una unión de cuadrado y círculo, a través de la cual el gigantesco



23. Mosaico de la pirámide de Cestio en Roma

sepulcro se convierte (como el mismo mundo) en una expresión de totalidad[176].

De los otros dos monumentos, uno ya era conocido en el mundo de la literatura científica; no obstante, es a la luz de estos estudios cuando recibe mayor significado. Se trata de un monumento de mármol con una inscripción griega[177].

El lugar donde originalmente estaba ubicado se llama, con especial énfasis, Labyrinthos. El hombre al que se debe esta construcción, Quintus Julius Miletus, como espectador de una competición, llegó a Roma procedente de Asia Menor, en tiempos del emperador Severo, y allí encontró su modo de ganarse la vida. «Para los vivos –dicen– esto de aquí es un camino de equívocos, vosotros, amigos, deberéis disfrutar siempre del laberinto.» Quintus y sus amigos están unidos como si fuera por lazos de sangre en la comunidad de los *marmorarii* (aquellos que trabajan el mármol, ya sea en la cantera o fuera de ella): forman un *genos* –y asimismo una comunidad de culto– que está bajo la protección de Serapis, el dios del inframundo. Ya sabemos que una herramienta de los marmolistas también se convirtió en un símbolo sepulcral. El marmolista, el dios del inframundo y el *labyrinthos* surgen aquí como una conexión consciente. Los *marmorarii* parecen ser conscientes de que para aquellos muertos que –como en su comunidad de culto– son salvados por Serapis el laberinto no es ningún pasaje equívoco, sino un tránsito seguro.

El otro monumento es un mosaico representado en un laberinto, encontrado y conservado en la vecindad de la pirámide de Cestio, donde cabía esperar que se descubrieran restos de tumbas. El mosaico era bastante grande. La parte conservada –quizás una cuarta parte de la totalidad– ha sido restaurada y se ha elevado del nivel original al actual. Muestra una unión entre el esquema tardío de los caminos equívocos y los meandros, como hoy en día se conoce a los «laberintos» **[ilus. 23]**[178]. ¿Perteneció a una construcción funeraria? El lugar donde fue encontrado –situado en la parte más antigua del cementerio protestante, en la misma zona donde está la tumba de Keats, en el fondo, junto a la pirámide– es, en cierto modo, un gesto petrificado que señala el ir y el venir en el camino que, como es sabido, pasa a lo largo del monumento de Cestio: «bajando suavemente hacia el orco».

Apéndice

Serpientes y ratones en el culto a Apolo y a Asclepio

La hipótesis que quisiera formular aquí versa sobre el destino del edificio subterráneo en forma de laberinto de la *thymele* o la *tolos* del santuario de Asclepio en Epidauro. En la primera edición de mis *Estudios* me había limitado a observar que aquel edificio redondo merecía una indagación especial que lo pusiera en relación con las antiguas construcciones circulares. Entonces no sabía que la monografía que propugnaba había sido ya publicada poco antes; se trata del valioso libro de Ferdinand Robert titulado *Thymélè*[1]. La conclusión a la que había llegado el autor, que el laberinto de Epidauro estaba destinado a la celebración de sacrificios ctónicos de tipo cruento, sigue siendo imposible de demostrar, como sin duda ya he puesto de relieve en mis estudios sobre Asclepio y sobre los lugares de su culto[2]. En aquel texto me refería asimismo a otro descubrimiento mío que había realizado en ese mismo laberinto y que, a mi juicio, podría contribuir a explicar el edificio en el sentido de la hipótesis aquí trazada.

Hablaba de ello deliberadamente sólo en breves alusiones, ya que no tenía aún del todo claro el significado de aquel descubrimiento. Por supuesto, no fui yo quien pidió a Henri Grégoire que citase mis consideraciones, totalmente provisionales, en su libro sobre Asclepio[3]. La frase que él incluyó a este propósito[4] es un lapsus cálami que considero mi de-

ber rectificar. No era, desde luego, mi intención impedirle que llegase a conocer mi descubrimiento, que aparentemente (es decir, suponiendo que todo el planteamiento metodológico fuese correcto) apoya también su hipótesis. Por lo tanto, a fin de evitar otros equívocos, quiero ante todo dedicar mayor espacio a dicho descubrimiento. Todo el que conozca mis escritos habrá observado sin duda cuánto se alejan mi método y, sobre todo, mi manera de pensar de los del estudioso belga, al cual, por otra parte, profeso honda estima.

Durante mi última visita al Heroon de Epidauro bajé al laberinto para verificar cómo se podrían celebrar allí los rituales. Y descubrí que la construcción circular, en la cual, para llegar hasta el centro, es preciso efectuar tres vueltas completas cambiando cada vez de dirección, es claramente demasiado estrecha; por eso creo que tampoco se podrían hacer sacrificios. Por el contrario, descubrí, entre los fragmentos de mármol que había en los corredores, la reproducción de un tronco con un ratón sentado (o quizá una rata). Inmediatamente fotografié y reproduje en un dibujo aquel fragmento y hablé largo y tendido con mis compañeros de viaje sobre este descubrimiento, desentrañándolo en todos sus aspectos. Excluiría de manera absoluta un error mío de percepción. El fragmento no tenía ningún valor desde el punto de vista artístico; más bien podía servir para dar movimiento a la estructura arquitectónica del edificio. Lo puse en el suelo en un lugar preciso, con la intención de volver pronto para examinar también los demás fragmentos, pero en los veinte años siguientes no me fue posible viajar allí de nuevo. La fotografía y el dibujo fueron destruidos en Budapest durante la guerra y ni siquiera sé si el fragmento ha sido visto por alguna otra persona.

Era evidente que el ratón (o la rata) guardaba una estrecha relación con Apolo en su faceta de Smintheus: este apelativo se deriva con suficiente claridad de *sminthos* («ratón»), término originario de Asia Menor[5]. La tesis que sostengo en el libro citado con anterioridad, es decir, que bajo el nombre de Asclepio había que entender en realidad un aspecto del propio Apolo, me parece que halla corroboración en dicho descubrimiento. En mi *Göttlicher Artz* [Médico divino] no he querido ir más allá: solamente he añadido que una construcción redonda semisubterránea (así se presenta a la vista después del desenterramiento del Asklepieion de Pérgamo) fue asimismo incluida más tarde en el culto a Asclepio. Pero ¿qué destino tenía un edificio circular parecido en cuya decoración figuraba también (por lo menos en Epidauro) un ratón? Un animal que ha-

bía que criar en todos los Asklepieia era la serpiente. Cuando se decidía fundar una sucursal del santuario de Epidauro, se empezaba por transportar en procesión, en carros o naves, una serpiente al lugar elegido. La leyenda habla de manera enfática de *una* serpiente[6], aunque en realidad debía de tratarse al menos de una pareja de serpientes. El criadero de las serpientes formaba parte, en la práctica, del culto de Asclepio; en los Asklepieia había un auténtico bullir de serpientes, como atestiguan los monumentos de Epidauro y de Atenas. Y para quien está tranquilamente sentado ante su escritorio no es fácil encontrar respuesta a la pregunta que surge casi inevitablemente en este punto: ¿de qué se alimentaban todas estas serpientes? También hoy existen grandes criaderos de serpientes: y en ellos hay que criar también ratones, precisamente para poder alimentar a las serpientes. La visita a uno de estos criaderos me ha confirmado la idea de que en las construcciones circulares de los Asklepieia se criaban serpientes en el interior de unos edificios cuya forma reproducía la del animal. El ratón podía entrar por derecho propio a formar parte de la decoración de aquel edificio, ya que dentro de sus muros se ofrecían ratones a la serpientes sagradas.

Los ratones eran, en cierto modo, animales sacrificiales, que eran víctimas también de Apolo, su aniquilador, *el cual precisamente por este motivo* era llamado Smintheus. En su libro[7] Grégoire publicó hallazgos de notable interés, debidos al arqueólogo holandés Vollgraf en la roca de Argos, sede de un arcaico culto a Apolo[8]: ratones de terracota, con los ojos cubiertos por una especie de lazo o de venda; estos pequeños exvotos sustituían a los animales sacrificiales. También Vollgraf pensó inmediatamente en Apolo Smintheus; Grégoire, ateniéndose a su propia tesis, vio en los ratones ciegos unos sustitutos de los topos. Pero ante esta tesis hay que preguntarse por qué entonces no se modelaron nunca topos de terracota, si era éste el animal que se pretendía representar. Los hallazgos de Vollgraf, por el contrario, nos explican cómo se llevaban los ratones hasta las serpientes, que los devoraban. Un ejemplo testimonia que los ratones podían tener también la cola atada. Una pintura sobre cerámica, hasta ahora no interpretada[9], nos muestra a unos mozalbetes cazando ratones, un juego ritual, al menos a juzgar por la vestimenta de los participantes. Por otra parte, la crianza de serpientes es testimoniada asimismo en el ámbito del culto a Apolo[10]. No deberíamos albergar ya dudas sobre el hecho de que la serpiente era una de las formas epifánicas de este dios, si bien, equivocadamente, se ha transmitido sólo para Delos[11].

Un edificio redondo cuya parte inferior tenía forma de laberinto poseía (al igual que las serpientes) una referencia a la esfera ctónica: pero no sólo ctónica, lo mismo que no era sólo ctónica la serpiente de Asclepio (la cual incluso vivía muchas veces en los árboles), o como la serpiente que, según el mito, había trepado a una palmera del santuario de Apolo en Anzio, demostrando de este modo que pertenecía a la esfera apolínea. La parte superior del edificio representaba, de manera más o menos acentuada, una imagen del cosmos celeste. Lo que se ocultaba en el principio de las construcciones circulares lo explica Angelo Brelich[12]. El significado religioso del laberinto, esto es, de qué manera se hunde en los abismos (pero sólo para reunir en una única totalidad el «abajo» y el «arriba») se manifiesta también en Epidauro.

Capítulo 2
Del *labyrinthos* al *syrtós*: reflexiones sobre la danza griega

1

Ocuparse de la danza griega es inevitable para el helenista. Tarde o temprano topará con ella. La danza viene a su encuentro y le hace ver lo poco avanzada que está su ciencia a *este* respecto. La grandeza del tema ya era conocida. Un singular conocedor de la religión griega, su redescubridor en lo más esencial, Walter F. Otto, con su modo de ver y sentir la forma de vivir griega, elevó la danza a la cima de su filosofía perceptiva. Con el discurso sobre *La figura humana y la danza*[1] cerró la colección de sus estudios sobre el mito, *La figura y el ser*. En una disertación más escueta[2], aún habló con mayor agudeza sobre aquello que yo quisiera denominar –tal y como se hace con la «poésie pure»– la «danza pura»:

La danza, en su venerable forma de antiguo culto, es la verdad y al mismo tiempo la justificación de estar en el mundo; de todas las teodiceas, es la única eterna e irrefutable. Ella no enseña, no discute, sólo da pasos, y, con estos pasos, saca a la luz lo que está en lo más hondo de todas las cosas: no es voluntad ni poder, no es miedo ni preocupación, ni nada de todo aquello que se pretende imputar a la existencia, sino lo eternamente hermoso y divino. Ella es la verdad de lo existente y, en lo más inmediato, es la verdad de lo viviente.

Tan pronto como la vida es íntegramente ella misma, es decir, cuando se libera de lo momentáneo y de las necesidades y finalidades, entonces la danza se llena de ritmo y armonía, de la matemática de origen divino que obra en el fondo de todas las cosas y se hace visible con el perfeccionamiento de sus formas. Allí la alegría y la tristeza ya no son trágicas contradicciones, sino que ambas están unidas e iluminadas por la claridad de la esencia originaria.

Es el momento en que la criatura viviente suelta las ataduras de lo cotidiano para dejarse seducir por las cadencias lentas o rápidas, sostenidas o apasionadas de los movimientos primordiales, si bien siempre son grandes y solemnes. Lo que significa: ser uno y lo mismo con la vida del universo, dejar de ser individuo o persona para convertirse en *el* ser humano como criatura originaria, que ya no

se enfrenta a los avatares cambiantes, sino que forma parte del todo universal. Más aún: no solamente no está frente a él, con diálogos y respuestas, sino que *está* en él, *es* él mismo. El ser con su verdad habla a través de la figura, el gesto y el movimiento.

Si todo el arte, como ya saben todos aquellos cuyos pensamientos son más profundos, tiene precisamente este significado fundamental, entonces la danza aún es más primordial y venerable que toda otra forma: pues aquí el hombre no crea nada material, sino que él mismo es la respuesta, la forma y la verdad.

2

Walter F. Otto expuso estas reflexiones desde el punto más elevado en que se puede mirar la danza, y poco importa el espectáculo que hubiera observado desde tan elevada posición. Sus palabras fueron motivadas por una representación de la escuela de Elisabeth Duncan; elogió a Isadora Duncan, que había osado liberar la danza de las convenciones sociales, sacándola de las candilejas para devolverla, bajo un cielo abierto, a la libertad de la naturaleza. Estas palabras, sin embargo, despertaron cierto temor, enfrentado a esta idea tan luminosa de Otto sobre la danza: el temor a una excesiva sublimación causada por una entusiasta imitación –aunque sólo era eso, una imitación del sentir griego–. Otto dice la verdad sobre la «danza pura». Pero ¿cómo era la realidad griega de la danza? De una epopeya arcaica entresacamos esta línea: «En el centro danzaba el padre de los hombres y de los dioses»[3] –algo que ya no hubieran soportado Homero ni tampoco el auténtico clasicismo griego–. ¡Qué violento debía ser el baile de Zeus, cuando con un simple asentir de su cabeza temblaba todo el Olimpo! ¡Qué impresión debían causar su estatura, su semblante, para la concepción arcaica! Tal vez Sócrates pueda ayudarnos a alcanzar un punto medio en lo griego, entre la «danza pura» y el éxtasis divino de la danza arcaica, cálida y sangrienta.

El ateniense Jenofonte, el alumno de Sócrates menos amante de la filosofía, y firme defensor de un modo de vida espartano y soldadesco, en su *Banquete* deja discurrir al maestro sobre las enseñanzas de la danza[4]. La valoración de la danza como un mero ejercicio de gimnasia se la debemos posiblemente a Jenofonte:

Bailó entonces el joven y Sócrates dijo: «¿Habéis notado», decía, «que el jo-

ven, que en sí es de una gran belleza, cuánto más bello aparece en las figuras de la danza, que cuando permanece quieto?». A lo que Cármides respondió: «Pareces elogiar al maestro de danza». Y Sócrates le contestó: «Exactamente. Y aún he observado algo más en él: ninguna parte de su cuerpo es indiferente al movimiento, sino que cuello, pierna y brazo participan, tal y como debe ser en el baile si se quiere tener el cuerpo más ligero y flexible. Me gustaría mucho aprender de ti, aprender las figuras del baile, hijo de Siracusa», le dijo, pues de allí procedía el maestro del joven. Y cuando éste preguntó el porqué, exclamó: «¡Quiero bailar, por dios!». Entonces todos rieron. Sócrates, sin embargo, decía con semblante grave: «¿Os reís de mí? ¿Será porque con esta gimnasia quiero estar más sano o tener mejor apetito y dormir más dulcemente? ¿O es porque busco algo para mi cuerpo que no me engorde los muslos y haga que mis hombros estén más delgados, como en las carreras y no como en los combates de los púgiles, con los hombros gruesos y los muslos delgados, pues yo, al contrario, desearía lograr a cualquier precio un equilibrio pleno de mi cuerpo? ¿O tal vez os reís porque, siendo un viejo, no necesito buscarme a un joven para mis ejercicios, ni desvestirme entre la multitud de los gimnasios, sino que me basta con un gran espacio como este que ahora mismo le ha servido al joven para sudar? ¿Debería hacer mis ejercicios invernales en el interior y durante la canícula ponerme a la sombra? ¿O quizá reís porque quiero disminuir mi inoportuna y gorda barriga? ¿No sabéis que nuestro Cármides me sorprendió bailando, no hace mucho, a primera hora de la mañana?». Y fue Cármides quien dijo: «¡Sí, por Zeus! Primero me asusté, y temí que te hubieras vuelto loco. Pero cuando te hube oído hablar de manera parecida a como lo haces ahora, también me fui a casa, pero no a bailar, porque nunca lo aprendí, sino a gesticular. Pues esto sí lo sabía hacer».

Conocía bien el arte de expresarse con los gestos de los bailarines de la mímica, que asimismo participaban en el banquete donde se representaba el amor de Dioniso y Ariadna.

3

Otro venerable anciano es llevado por Eurípides al escenario con estas palabras:

> ¿Dónde debo bailar? ¿Dónde pongo los pies?
> ¿Y, además, muevo la blanca cabeza?

Es el anciano Cadmo, que en las *Bacantes*[5] llama al sabio Tiresias para bailar con las mujeres dionisiacas, quien continúa ayudándonos. Se inicia aquí otro punto de vista nada desdeñable para una futura filosofía de la danza: bailar es esencialmente «bailar-con» o aun «bailar-ante», que es aquello que sigue al participar en la danza. El baile de Sócrates, en la soledad de su casa –una imagen extravagante–, se parece más a la aplicación de una abstracción del baile que a la realización de la idea misma del baile, que concierne a la música y a la religión, así como a la comunidad, concepto que también Otto comparte en lo más profundo. La razón de la existencia del baile es para Otto la música primordial del ser, que ha provocado el canto humano y el lenguaje, y del que los griegos poseían un conocimiento secreto: de ahí que las más salvajes acompañantes de Dioniso no fueran exclusivamente las bacantes, sino también las criaturas mitad animales y mitad divinas, los sátiros, Sileno y Pan, bailarines y músicos. Bailar, cantar y silbar «han nacido del silencioso retumbar del milagro de una naturaleza y de un mundo abiertos y llenos de divinidad que deseaba expresarse a través de la figura y la voz del hombre».

En *La figura humana y la danza* y en *Sobre la danza de la escuela de Elisabeth Duncan* encontramos las siguientes palabras[6]:

> Es pues el cosmos mismo, el orden sublime del cielo y sus movimientos, un corro y una danza. Según el parecer de los antiguos pitagóricos, alrededor del centro del universo bailan los divinos cuerpos celestes, el sol, la luna, nuestra tierra y los planetas. Por eso el hombre los venera, les responde con el baile, y bailando se convierte en su imagen. Éste es el sentido originario de los bailes cultuales griegos y de todos los pueblos arcaicos religiosos.

Los antiguos pitagóricos no afirmaron ni desarrollaron, como hace Otto, el papel de «bailarines primordiales» de los cuerpos celestes frente a los bailarines terrenales; más bien comunicaron sus observaciones astronómicas a través de la forma más familiar y terrenal de la rueda de la danza del mundo griego. En tiempos de la Roma imperial, un autor griego, con un fundamento órfico-neopitagórico, remite a la danza humana y al corro celestial de vuelta a la misma fuente, a un baile originario cósmico: «Aquellos que expresan la verdad de la procedencia de la danza», se puede leer en el tratado *Sobre la danza*[7], entre los escritos de Luciano, «te dicen que el baile apareció al mismo tiempo que el Eros arcaico» (el amor creador del mundo). «El corro de los cuerpos celestes, el entrelazamien-

lo rítmico de las estrellas fijas y los planetas, su armonía bien ordenada, son la prueba de la danza originaria.»

«En el centro bailaba el padre de los hombres y dioses.» Esta línea de la epopeya de los Titanes vencidos nos reconduce, sin embargo, a la realidad griega. Zeus ejecuta su baile de victoria en medio de los otros dioses, no la «danza pura», pero sí una danza originaria: era el bailarín que marcaba la pauta del baile, el que incita a bailar a los demás, tal y como sigue existiendo en la danza griega de hoy en día. Puede ser a bordo de un barco –en uno de esos barcos sencillos que hacen la travesía hasta Grecia–, en un gran salón repleto de jóvenes griegos que regresan de sus estudios o lugares de trabajo, unos sentados en el suelo, otros de pie. Casi sin que podamos darnos cuenta desde qué rincón, desde qué instrumento suenan las primeras notas. Un joven se ha puesto en pie. Se desentumece –y enseguida recibe un nombre: el héroe, en griego, *palikari*–, alarga el pañuelo, hacia nadie en particular. Pero alguien lo sujeta por una punta. Al segundo, al tercero y a los siguientes les basta la mano desnuda. Agarrándose con la mano se forma el corro que arrastra a todos los demás en una espiral infinita.

4

Junto a la danza en sí misma, el punto esencial de este estudio radica en la forma de participar en ella, sin importar cuál pueda ser su razón cósmica (que a buen seguro no es una imitación consciente de los cuerpos celestes, si bien las profundidades inconscientes son un abismo en el hombre). Como punto de partida seleccionaré dos relatos de la Grecia actual. Dos relatos de continuidad, en lugar de imitaciones de lo griego antiguo: uno es de Creta –lo traduzco de una novela griega moderna, *El cretense*, del autor Pandelis Prevelakis[8]–, y el otro es de Corfú. El primero nos lleva a lo alto de una montaña, a una capilla dedicada a san Elías, en un panijiri, o sea a una fiesta popular en su honor.

El laúd sonaba y llamaba al baile. Los palikaria se estrechaban los cinturones, fijaban en ellos sus pañuelos y se reunían bajo el gran árbol. Las mujeres se desataban los pañuelos de la cabeza, para dejarlos caer sobre sus hombros. Se formaba el círculo del corro. Un anciano vigoroso se puso al frente, golpeó el suelo con energía y comenzó:

¡Ningún baile me emociona tanto como el del cinco!
¡Tres pasos hacia delante, dos hacia atrás!

Hombres y mujeres empezaron la danza, sujetándose con las manos. La iniciaron con lentitud, paso a paso, arrastraban los pies y estiraban el corro hacia la derecha, como si quisieran familiarizarse con el suelo o medir el espacio del baile. Los viejos más atrevidos se integraban en la hilera. El primer bailarín cantaba su tonadilla, y los otros, siguiéndole, la repetían. Tan pronto se daba la vuelta para animar la danza, como le daba las gracias al solista del laúd. El instrumento sonaba agradablemente, como si también quisiera disfrutar de estos primeros compases. Los pasos de la danza se distinguían claramente: tres hacia delante, dos hacia atrás, y el corro, como si respirara, se encogía y ensanchaba.

¡Toca el laúd, juglar mío, porque te pagaré bien!
Del grupo una doncella elegiré y te la regalaré.

El corro, como si él mismo estuviera persuadido de la belleza de aquel respirar, súbitamente se paró para formar una línea oblicua. El primer y el último bailarín se dieron la mano, y el círculo se cerró. De repente se encogía, para volver a ensancharse. Parecido a las olas que, sin dejar de cantar, se extienden sobre la arena y vuelven a replegarse.

Lo hacían como el mar, hasta que con ello sus almas se colmaban. Entonces el laúd sonaba más vivo. Los pasos se hacían más rápidos, los pies se cruzaban, se agitaban sobre un mismo lugar. Las mujeres aprovechaban la ocasión y se movían como pequeñas perdices: dos o tres bellas bailarinas rompían el círculo, corrían hasta delante, y se agarraban con la mano izquierda para reincorporarse al grupo. Lo hacían con pequeños y acelerados pasos, con sus cuerpos, que ondulaban como las olas, bailando con tal maestría que hasta se podía llegar a perder la cabeza. El pueblo, fascinado por tanta hermosura, se quedaba sin aliento.

«¡Felices son aquellos que las poseen! ¡Qué vivan y sean felices, tanto tiempo como existan las montañas!», gritaba un anciano y sus palabras daban alas a sus pies. Un verso se elevó para volar como un pájaro, e hizo ruborizar a la que iba en primer lugar:

¡Conductora del corro, adorno de su cabecera,
Fragata verde-oro en medio del mar!

Y ya se oía un nuevo requiebro dirigido a la segunda:

¡Mi deseo de cipreses, de madera olorosa,
A ti, doncella, se parece en gracia y majestad!

Las mujeres formaban una especie de muro alrededor del corro, y allí esperaban a que les tocase el turno para agarrarse al grupo. Cantaban versos en coro y batían rítmicamente las manos. De sus bocas salían palabras de alabanza que formaban una escalera desde la tierra hasta el cielo. En el primer verso pareado, la bailarina era una fragata verde-oro. En el segundo, un ciprés oloroso. Luego, un limonero doblemente cargado de limones, y un manzano colmado de frutos. Cada pareado las elevaba un poco más. Saludaban a aquellas que florecían como el jazmín, y olían a canela. ¡Para sus encantos, querido amigo, no hay palabras! ¡Eran más bellas que la aurora, más doradas y fulgurantes que el sol, eran como el arcángel del cielo, como la liturgia del Jueves Santo, como el evangelio del domingo de Pascua!

Todo puede ser despojado fácilmente de la vestidura cristiana. Acontecimientos del culto cristiano sustituyen a una ninfa o a una diosa. ¡De hecho, si se citase a una diosa en lugar de las vivencias religiosas que su actual iglesia les ofrece, casi parecería poco griego! Los nombres mitológicos relacionados con una exhibición de danza, sonarían hoy más bien barrocos, clasicistas y operísticos. La danza del pueblo griego sigue siendo una danza tal y como Otto creía que era, y sólo ocasionalmente la estropea la finalidad de las representaciones. Ni el nombre antiguo, ni la esencia arcaica han cambiado: *chorós*, como así se llama, es la palabra originaria para «coro», y la música «suena» tanto para el baile como para la llamada a participar en él. Desde el *chorós* cretense, que Prevelakis describía en vivo, desde la pugna de las mujeres para conducir el corro, desde el danzar ante los demás, sólo existe un pequeño paso hacia el pasado, hacia los coros de las muchachas espartanas; aquellas por las que el viejo poeta Alcmán deseaba ser llevado, como el viejo martín pescador es llevado por su hembra sobre las olas del mar. El pueblo dórico es el que mejor supo mantenerse en las altas montañas de Creta. En la obra de Alcmán también compiten dos doncellas del mismo corro, Agido y Hagesícora. La segunda incluso tenía el nombre propio de «conductora de corro»: papel que le fue atribuido el día de su nacimiento. Las características básicas se han mantenido. El marco cultual fue sustituido por la fiesta del

profeta Elías. Y entonces fueron los hombres jóvenes quienes enseguida se hicieron cargo de la conducción. El ritmo y la imagen cambian. Y el relato se transforma en el argumento de la novela.

5

El emperador Guillermo II, en el libro *Recuerdos de Corfú*, describe muy detalladamente un baile de las mujeres de aquel lugar. Se celebraba la tarde del domingo de Pascua, en Gasturi, el pueblo situado debajo del Aquileion, y parece haber sido tan famoso como el baile del lunes de Pascua de las mujeres de Mégara:

Las mujeres se alinean para la danza y forman densas columnas de filas abiertas, una danzante junto a la otra, con los meñiques entrelazados, levantan sus manos a la altura del pecho, mientras en las filas traseras una u otra mujer sostiene con la mano la punta del pañuelo fijado al cinturón de una bailarina de la fila anterior. La música comienza, el bailarín que va delante –el único hombre– invita a las mujeres, las saluda con su nuevo panamá de Pascua, y hace una leve reverencia. La columna empieza a moverse, camina en círculo y continúa con un ritmo lento. Tres pasos hacia delante, dos sin moverse del lugar, y uno hacia atrás. Mantener el ritmo y el compás es sumamente difícil.

La columna de las mujeres se mueve de forma simétrica y al unísono, de manera eficaz y fascinante. La mirada fija hacia delante o hacia el suelo, pero nunca dirigida al espectador. Caminan con aire profundamente grave. Irradian elegancia, decoro y una cierta gracia. Si las primeras filas están formadas por matronas y mujeres mayores, a medida que la columna se escalona hacía atrás, las mujeres son cada vez más jóvenes, hasta llegar a las muchachas. Es una imagen que tiene encanto y gran interés, especialmente, por la gran solemnidad que muestran en su expresión y postura. Soy de la opinión de que esta danza procede de tiempos arcaicos y que imita a las viejas danzas de culto de los templos que antiguamente se celebraban alrededor de un altar situado en el exterior, delante del templo.

(Es posible que Guillermo II se deje influenciar aquí por la opinión de aquellos arqueólogos a los que tiene en gran estima, y con toda probabilidad por Wilhelm Dörpfeld.)

Yo recordaba la palabra del poeta: «Así no caminan las mujeres terrenales», etc., versos que, sin duda, se hubieran podido escribir para este baile.

De vez en cuando la columna se disuelve y pasa a formar un gran círculo, para dar media vuelta hacia delante y así poder danzar en corro, conservando el mismo número de pasos y el ritmo. Las pesadas faldas lisas y estrechas de las mujeres se mueven con un ligero revuelo involuntario que confiere a las figuras femeninas un especial encanto. El bailarín que encabeza la columna, en cierto modo el conductor del corro, contrariamente a la comedida seriedad de las mujeres, baila con movimientos vivos y alegres...

¡Parece muy consciente de la actuación ante sus majestades! ¡Algo menos vistoso es el pañuelo, el *mandili*, cuando no se utiliza para convocar a formar una hilera! No era necesario para que la una se sujetara a la otra, ni para mantener la línea durante la danza, y tampoco para caminar, ni para el corro. Se mantenía como un requisito de otros tiempos, es decir, cuando sí poseía un sentido implícito. Pues precisamente esto, que ya no tiene mucho sentido, se convirtió de algún modo en un fósil que nos conduce hacia el pasado[9]. En la antigua danza griega –y no sólo en la pantomima– las manos participaban mucho en el baile. De ahí que sujetar las manos no podía ser algo baladí. De ninguna manera constituía un mero apoyo, sino algo que –a la manera del baile– tenía su propio sentido, como todo movimiento lo tiene cuando se baila. Ya lo decía Homero, que los jóvenes y las muchachas «se sujetaban por la muñeca». Pero se refería a una danza en un espacio semejante a aquella preciosa edificación que fue construida para Ariadna, tal vez para el baile del laberinto. Lo que también unía a los danzantes podía ser algo material. Así fue en la ejecución de un baile altamente sacralizado, realizado por tres veces nueve vírgenes, para honrar a la reina del inframundo según los preceptos griegos, en el año 207 a. C., en el Forum Romanum. Nos encontramos con el mismo requisito en un baile de mujeres de una comedia de Terencio: posiblemente conforme al rito griego. Los autores romanos lo mencionan como una especie de cuerda que es «conducida». Apropiada para aflojar la hilera, o ceñirla, para posibilitar la doble naturaleza que existe en cada danzante: al bailar para sí mismo y con los otros a la vez. Éste es el sentido que tiene el pañuelo en un *syrtós*, el baile, en el cual «se arrastra» –éste es el significado de la palabra griega–, y esta costumbre se ajusta a la danza, a través de la cual, en la sagrada isla de Delos, se imitan las sinuo-

sidades del laberinto cretense. La danza se llamaba *geranos*, «baile de la grulla», y el bailarín que dirige el grupo, *geranulkos*: «el que *arrastra* a las grullas». ¡Hasta tiempos *tan* antiguos se remonta posiblemente el uso del pañuelo!

6

La investigación de las formas primordiales del laberinto condujo a un resultado –lo cual fue posible no sólo por mis «Estudios sobre el laberinto», que ahora retomo y completo–: que no eran únicamente figuras bailadas, sino también dibujadas[10]. Ningún baile se llamaba *labyrinthos*. La «señora del laberinto» recibía miel para el sacrificio en Cnosos, según se desprende de un manuscrito, en escritura cretense, de la segunda mitad del año 2000 a. C. Con toda seguridad no era sólo la señora de una danza o de un espacio reservado para la danza. La leyenda griega la convirtió en hija de la reina, y ésta se alegraba tanto por el lugar como por el baile. Originalmente, sin embargo, ella –a quien los griegos llamaban Ariadna– fue una soberana del reino de los muertos. Su reino, en sus orígenes, podía ser bailado, y bailando podía ser atravesado –así como encontrar la salida–. La figura primordial cretense de la danza era una espiral con muchos pasajes, cuyo principal bailarín –el que encabeza un grupo– se da la vuelta desde el punto central, y baila en paralelo hacia la salida con aquellos que entran de nuevo. Una espiral de este estilo ya aparece sobre un sello verde de esteatita, con anterioridad al año 2000[11]. Otra figura, igualmente prehistórica, llegada de áreas megalíticas, pero no antes de los tiempos históricos, aparece en Creta en monedas de los siglos IV y III. Es más compleja, realmente sutil, si se compara con la doble espiral, aunque presupone el mismo giro de los danzantes: se trata del modelo de Tragliatella[12].

Una de estas figuras ya se bailaba en Delos, probablemente desde tiempos prehistóricos, desde la plasmación de la leyenda ateniense de la victoria de Teseo sobre el Minotauro, de la liberación de los hijos atenienses del laberinto y de la ayuda de Ariadna con su danza del hilo, considerada como la de la victoria, tras la acción del héroe en honor de la heroína. Que de alguna manera un hilo acompañase al baile, no nos ha sido transmitido de un modo explícito. Quizá la suposición de un gran filólogo[13], en el sentido de que ya se hacía mención a unas cuerdas –cuerdas para la

danza– como accesorios de las fiestas nocturnas en Delos, sea cierta. Se creía reconocer una primera representación de la danza de *geranos*, a cargo de Teseo y los jóvenes y doncellas atenienses ante Ariadna, en una imagen dibujada sobre el cuello de un vaso de una obra de arte arcaica, el muy famoso vaso François en Florencia. Allí se puede ver cómo los bailarines y bailarinas se sujetan de la mano, mientras Teseo es el único que permanece libre, con su lira, ante Ariadna y su nodriza, de la cual dice la tradición que la acompañó en su huida de Creta. El baile todavía no había comenzado. El arqueólogo danés Friis Johansen demostró[14] con una interpretación muy rigurosa de la imagen que incluso los participantes no están en Delos, sino que todavía se encuentran en Creta, lugar donde está llegando la nave de los atenienses para recoger a los que se han salvado. La danza de la victoria tendrá lugar ahora –por primera vez, antes de zarpar–. Pero ¿por qué Ariadna entrega de nuevo un ovillo a Teseo, tal y como hizo con muy buen sentido para que encontrara el camino de salida del laberinto? ¿Para qué sirve el hilo ahora, si no debe ser el hilo conductor que guía la danza de la victoria, la danza del recuerdo del laberinto? La imagen en el cuello de un arcaico recipiente para provisiones, en un *pithos* del museo de Historia Antigua de Basilea, muestra que el hilo en la mano de todos los participantes corresponde, primeramente, a la aventura, y después al baile.

Los bailarines de la danza de la grulla siempre fueron un grupo numeroso en Delos, y se cuenta que las dos «puntas» –seguramente se hace referencia a los dos extremos de la cuerda– las sujetaban dos conductores[15]. Así, en cierto modo, las grullas bailaban cautivas. La denominación de los danzarines con el nombre del pájaro, expresaba su otra esencia. Cuando «bailan», los pájaros «son intérpretes de sí mismos». Esta analogía de la danza del hombre fue utilizada por Otto para definir su concepción de la danza y, desde la perspectiva del desarrollo de esta reflexión, nos permitimos decir que en lugar de «intérpretes de sí mismos» también podemos llamarlos «bailarines de sí mismos». Ahora ya no importa la observación individual de que, por ejemplo, las grullas durante su «danza» mezclan solemnes y ceremoniosas reverencias con saltos y brincos. En lo más profundo de la naturaleza humana, allí donde la *danza* arraiga, se debe buscar lo común a todos los seres vivos, y en danzas de origen prehistórico, como la danza de *geranos*, cabe considerar una mayor espontaneidad de esta condición común en todas las criaturas vivientes[16]. Pero no se puede olvidar que las verdaderas grullas, en un momento u otro, ¡levan-

tan el vuelo! Sí, en el baile del laberinto –y nos permitimos llamarlo así, aunque los antiguos no lo hicieran– se sentía el afán por liberarse, que apenas se diferenciaba, pues más bien era idéntico, del impulso de levantar el vuelo. El coro de mujeres lo cantaba en el Hipólito de Eurípides[17], y el relato de la huida de Dédalo del laberinto, con las alas hechas por él mismo, así nos lo indican.

7

La totalidad de la mitología griega era bailable, y podía ser representada por pantomimos. El mencionado tratado *Sobre la danza* presenta toda la historia desde el comienzo de los dioses y hombres hasta las leyendas heroicas, para justificar con estas representaciones el arte de la danza. Hay que distinguir, no obstante, entre esta forma de danza y una originaria. Ninguna danza originaria *representa* el mito. Él mismo *es* una declaración, un mito en el lenguaje, en el movimiento del baile. Bailando exterioriza aquello que es fundamental. El autor orientado en el concepto órfico-neopitagórico, con el pseudónimo de Luciano, afirma que no existía ningún misterio antiguo sin danza, y crea el concepto de «bailar para exteriorizar», con el objeto de descubrir los secretos del misterio. Y por ser lo que verdaderamente importa, no depende de ninguna época, así como la «danza originaria» tampoco contiene ninguna noción de temporalidad. Una danza siempre es un fenómeno histórico, pero en tanto sea una danza auténtica que *lo* exterioriza –exterioriza aquello que es fundamental–, siempre será un baile originario e intemporal.

Históricamente se puede partir del bien documentado baile de *geranos*, y en virtud de un lejano parecido en la forma de su ejecución, aun con las líneas simplificadas y liberadas cuando más tardías son, así como a causa del *mandili* como «fósil conductor», podemos hablar de su posterior vida como *syrtós*. Sin embargo, un *syrtós* conducido con total libertad, como danza originaria, también puede ser un punto de partida para una reflexión –por supuesto más fértil que una mera reflexión histórica–. En el *syrtós* evidentemente actúa un impulso irrefrenable –ciego e inconsciente–. Así es el afán de vivir, común a todas las criaturas vivientes –para el que tanto los griegos antiguos, como los nuevos, tienen la palabra *zoé*–, un afán hacía la propia continuidad infinita. Esto es lo fundamental para cualquier criatura viviente. Así lo expresa la línea del *syrtós*,

la línea que no quiere tener final: intemporal y sin estar ligada a ningún lugar.

Uhland informa sobre un ejemplo suizo, que yo incluyo en mi «Estudios sobre el laberinto», como un signo de la existencia prehistórica del laberinto en la Europa antigua, en una forma de baile simplificado[18]. Pero ahora quisiera enfatizar sobre la autenticidad evidente del intemporal *syrtos*, tanto del suizo como del griego. Quizá esta verdad no sea tan visible para los danzantes, aunque sí lo es para quienes reflexionamos sobre el baile. Incorporemos asimismo, con el pensamiento, dentro de la vida, el punto de vista de la *zoé* que en toda criatura es idéntica, tal y como en efecto lo hacemos siempre y continuamente, pues así es *verdadera*: ¡lo que importa es la continuidad de la línea infinita! ¿Pero cómo se comporta el *syrtos* con aquello de lo que adolece, si lo comparamos con el *geranos*, con la rigurosa y cultual danza del laberinto? Ésta no era ciertamente una manera de danzar ni ligera ni infinita. Se bailaba hacia el cambio.

Nunca he supuesto que, cuando la larga cadena se enrosca, siempre se provoca un sentimiento de congoja, ni tampoco el de liberación cuando se desenrosca. De los *sentimientos* de los bailarines prehistóricos o griegos, no podemos decir nada si queremos ser responsables. Sólo puede repetirse con palabras *aquello* que ha sido bailado. Y éste es el cambio hacia la protección y hacia el ámbito de una diosa, que en el contexto de la tradición es una soberana del inframundo. El cambio hacia ella es lo que importa. ¡Ella sería, pues, el retorno de la muerte, el regreso a la vida! Así se haría realidad en aquello que le interesa a la criatura viviente: el *syrtós* se justificaría en el *labyrinthos*. En el lugar de la extensa infinitud apareció el misterio del regreso. El misterio se danzaba *verdaderamente* –y en una verdad *evidente*, estos pensamientos tampoco pueden transmutarla.

Se detuvieron ante el misterio, pero tal vez ahondaron en su comprensión de que la danza es uno de los más importantes testigos de la religión. «En el culto se baila» –así se expresa un erudito de las religiones de la antigüedad–, «porque ésta era la voluntad de nuestros antepasados, que ninguna parte de nuestro cuerpo careciera de experiencia religiosa»[19].

Las excavaciones de Pilos, en el sur del Peloponeso, finalmente sacaron a la luz el dibujo de un laberinto del área de influencia de los palacios minoicos del segundo milenio a. C.: del tipo de Tragliatella[20], de estructura angular. Un escriba del palacio de Néstor, el que acogía a los animales, se entretenía con la grabación, cuando le fueron entregadas once cabras pertenecientes a diferentes personas. Mientras grababa la lista en

el reverso de la blanda tablilla de arcilla, con el calor de su mano se cerró un poco la figura que previamente había grabado del laberinto[21]. Queda excluido que el hombre pretendiera dibujar un plano del palacio, o acaso los equívocos caminos de una cueva. Estas concepciones del laberinto se ponen de manifiesto como fantasías posteriores. El carácter lúdico es evidente. El dibujo procede de la cultura palaciega tardía. Antes era habitual que los juegos que tenían esta forma se consideraran juegos serios –como lo son los bailes de culto.

Capítulo 3
Aretusa: sobre la figura humana y la idea mitológica

1

La representación de la divinidad como figura ideal del hombre, con rasgos de expresión bien diferenciados que corresponden a la idea del dios representado, es conocida como una característica de la cultura griega. Hasta qué punto es así, nada lo atestigua tanto como el hecho de que esta presencia incluso pudiera constatarse en las monedas. El dinero parece haber sido algo que en la antigüedad perteneciera al inframundo. Además de la moneda de Caronte, los hallazgos y referencias de ofrendas monetarias así lo hacen creer: los receptores eran deidades ctónicas y dioses de las fuentes[1]. Las reproducciones de animales en las monedas griegas más antiguas –animales sagrados del mundo mediterráneo arcaico, criaturas destinadas al sacrificio, monstruos orientales que dejan vislumbrar el más allá– indican en la misma dirección. Aquellas monedas del inframundo, que súbitamente se transfiguran en rostros divinos, representan una experiencia única para los conocedores del arte griego de acuñar monedas, sobre la cual sólo se podría informar con el empleo de palabras entusiastas.

En lo posible quisiera obviar tales palabras, pues prefiero jugar con la idea de que las imágenes de las monedas sean mitologemas –lo que, en cierta manera, también son–. Lo más normal sería dejar que hablaran por sí solas, en museos públicos o privados de numismática o con la ayuda de la técnica fotográfica de hoy en día, incluyendo las imágenes que hubieran sido significativamente ampliadas. Dibujos o copias no podían ofrecer nada comparable a los contemporáneos de Goethe. Pero si se trata de la idea que se elaboró al considerar la moneda griega como una obra de arte, además del contacto real con la valiosa pieza y el hecho de contar con los medios técnicos más modernos, hacer unas observaciones generales también podría ser de gran utilidad.

2

En una obra que intenta describirnos divinidades griegas en sus paisajes, consta lo siguiente[2]:

A través de los hechizos que los mitos, las epopeyas homéricas y las representaciones del arte plástico griego irradian sobre nosotros, estamos demasiado entregados a la aparición antropomorfa del dios griego. Olvidamos que el mismo dios, también en Homero, se transforma en figura humana para que el hombre, sobre el que quiere influir, lo perciba.

La erudita Paula Philipson continúa explicando:

Tampoco valoramos con la suficiente energía que lo divino no sea representado como figura humana sobre el frontón de los antiguos templos griegos. Sino que, desde allí, una leona que está descansando alza su mirada hacia la naturaleza, hacia la lejanía; con sus zarpas clavadas en la panza de una ternera destrozada, sobre cuya desmembrada columna vertebral descansan ahora inocentemente sus ubres. O son dos leones los que despedazan un toro que está tumbado entre ambos. También esto había sido, alguna vez, la expresión de lo divino para los griegos.

No necesitamos adentrarnos en el sentido más profundo de tales representaciones, y tampoco prestar atención a su validez, ni a su procedencia de áreas orientales, para poder hablar de su evidente inhumanidad. Podemos añadir algo más. La gigantesca y espantosa imagen de la Gorgona, entre dos enormes depredadores sobre el frontón del templo arcaico de Ártemis en Corfú, por sí sola ya constituye para el observador una vivencia capaz de derribar la creencia en una soberanía única de figuras humanas perfectas en el mundo de los dioses griegos.

Existen vivencias, en cambio, que sólo pueden fortalecer y ahondar en esta creencia. Un gran experto y amante del ser y la forma de sentir griegos relata sus impresiones:

Quien haya visto el Museo Nacional de Atenas nunca olvidará el corro de los hombres jóvenes... Quien entra en esta maravillosa reunión lo siente súbitamente, con un sobresalto: representa la entrada del hombre griego en este mundo, y aún mucho más: ¡percibe que ésta es la aparición del hombre en sí mismo! Lo nuevo y griego en estos hombres jóvenes se hace tanto más claro y nítido cuan-

do se evidencia que su representación se apoya sobre un conocido esquema egipcio. Con una bella y perfecta complexión, fuerte y enérgico, el hombre avanza con la sonrisa en sus labios de un espíritu libre. Cuanto más se profundiza en estas imágenes, tanto más irresistible se hace su vida, más poderosa se vuelve la visión de cómo emerge el joven griego, iluminado y sonriente, en medio de un mundo de ataduras oscuras y mágicas. Ha aparecido una nueva figura viva que no existía hasta ahora, una esencia viva cuya característica es la libertad, porque está determinada por sus propias leyes. La denominación de «hombre divino», que en Esparta se otorgaba a los mejores, alcanza aquí su verdadera sonoridad[3].

En esta «nueva idea del hombre», Walter F. Otto veía fundamentalmente una idea griega, cuyo nacimiento, según él, es debido al espíritu que se vive en la poesía homérica. Homero no sólo reconoció «la imagen del hombre a plena luz y lleno de vida; la vio tan grande que, como imagen de la divinidad, podía erigirse en el impoluto espacio. El ser humano se reconoció a sí mismo en la imagen de dios, esto forma parte del significado histórico y universal de los dioses olímpicos. Cuán pobre suena, en comparación con este acontecimiento, el discurso sobre el antropomorfismo de los dioses homéricos. Goethe supo replicar con acertadas palabras: "El sentido y afán de los griegos es divinizar al hombre, y no humanizar a la deidad, ¡es teomórfico y no antropomórfico"».

De esta manera Goethe resucitó unas palabras del académico Cotta, del diálogo *De natura deorum*[4] de Cicerón. Los dioses existieron siempre –así suena la reflexión–, nunca nacieron y, por lo tanto, estaban allí en su forma humana antes que los hombres: «Por eso su figura no deberá llamarse humana, sino a la nuestra, divina –*non illorum humana forma, sed nostra divina dicenda est*–». Es un argumento lúdico en contra de la opinión del epicúreo Veleyo, que quiso atribuir la belleza y el espíritu (*ratio*) exclusivamente a los humanos, motivo por el cual aseguraba que los dioses eran antropomórficos[5].

Los dos polos de la vivencia divina de los griegos se concebirían mejor de este modo: lo divino se sugiere a través de lo no humano o era reconocido en lo humano, de forma que lo humano se mostraba en lo divino. Los dos polos están representados, uno junto al otro, sobre el frontón del templo de la Gorgona en Corfú. Todo el grupo del frontispicio está construido con el espíritu de la característica correlación del μὲν [es cierto que...] y δέ [pero...]. En los rincones quedó representado cómo se libra la lucha de los poderes terrenales de las tinieblas contra

la soberanía de Zeus, contra el nuevo orden olímpico, encarnado en figuras humanas concebibles: *ciertamente* allí son vencidas aquellas gigantescas criaturas primordiales, *pero* quien está y domina desde el punto central es la figura de la diosa originaria con el rostro de la Gorgona. Sus dos retoños, el caballo Pegaso y el héroe Crisaor, que brotaron de su vientre muerto, ya están *ciertamente* con ella, *pero* ella es quien, imperturbable, muestra su poder y su eternidad.

Los dos polos son para los griegos dos aspectos de lo divino. El uno no anula al otro enseguida, sino que, de hecho, se complementan durante un periodo de tiempo. Así la imagen histórica, que según las imágenes de las monedas parecía tan sencilla, ha de ser completada:

> En ninguna parte se nos presenta en toda su plasticidad la evolución de las figuras divinas, desde las formas más inferiores hasta las concepciones antropomórficas, si no es en las monedas. Aparecen toros con rostros humanos y otras imágenes intermedias. El símbolo concreto de la divinidad es finalmente relevado por la representación del dios en su forma humana[6].

Las aparentes formas intermedias, las criaturas que son mezcla de animal y humano, aún pertenecen a la esfera animal, y por ello al mundo originario y monstruoso. La diferencia de los dos aspectos de lo divino todavía destaca más.

El aspecto antiguo, oscuro e inhumano, si a pesar de su fantasmagórica monstruosidad se compara con el nuevo, luminoso y humano, se nos aparece como monótono e indiferenciado. La nueva apariencia –con el fondo más arcaico– significa desarrollo y riqueza: una multiplicidad de tonos y variedad de colores. Lo específicamente griego, que nunca es bastante admirado ni apreciado, sólo existe cuando todos los matices y colores aparecen como rasgos del semblante y formas del cuerpo, como perfectas figuras humanas, unidas de manera natural y llenas de sentido.

¡Quizá de esta forma el aspecto inhumano no desaparece! Existe la otra posibilidad de que algo, probablemente sugerido por signos inhumanos, mostrase su escondida riqueza a través de la capacidad de expresión del rostro humano. Algo capacitaba a los griegos para percibir lo divino en cada uno de sus aspectos –divino en sí mismo–, cuando en su nuevo aspecto olímpico se mostraba humano al mismo tiempo. O parafraseando al Cotta de Cicerón: lo humano se mostraba como imagen de

lo divino, como su forma de expresión, cuya variabilidad polifacética igualaba lo divino concebido de un modo griego.

Fuera cual fuera la riqueza, la variabilidad con la que podían hallar su forma de expresarse con rasgos humanos, las imágenes griegas de los dioses hablan por sí mismas, espontáneamente y de forma más elocuente con el paso del tiempo. Sobre todo debemos darnos cuenta de que aquellas imágenes no sólo son figuras ideales, sino que, además, son figuras ideales de una gran *diversidad*. Otto las llamaba figuras del ser, cuya razón y posibilidad no descansaba en la calidad artística –a la que se apela fácilmente cuando se quiere explicar su eterna juventud–, sino sobre su verdad. A través de cada rostro divino griego brilla una idea convincente, la idea de lo que la deidad *es*, de manera intemporal y eterna. Precisamente aquello que de vez en cuando la humanidad refleja con torpeza: lo apolíneo en los jóvenes apolíneos, lo artémico en las doncellas de Ártemis. A los ojos de los griegos, también los individuos perecederos están iluminados por ideas eternas: también ellos son símbolos. El rostro divino que los artistas griegos vieron y representaron aventaja al de los individuos ocasionales en que está totalmente iluminado –en nuestra lengua, es una parábola–. Cuanto más grande es la calidad artística de la obra, tanto más trasluce el contenido espiritual.

3

En cada rostro de un dios griego, a través de los rasgos físicos, se encierra la posibilidad de que nosotros podamos percibir no sólo el espíritu de la deidad, sino también su pensamiento. Es una posibilidad griega representar la idea como experiencia corporal, como ya experimentaron los jóvenes de Apolo y las doncellas de Ártemis, con su completa y propia humanidad. Esto presupone una visión total del dios de manera inmediata y natural: la visión griega de la divinidad que se caracteriza por ser, al mismo tiempo, una visión del hombre. Existen otras creencias en las que la visión del dios y del hombre es una sola. Sólo quiero recordarlas para que no admitamos de un modo irreflexivo esta característica tan griega.

Pensemos en el divino hombre originario de la mitología indoirania[7]. Es la encarnación de la superficialidad: no es más que una sombra pasajera, en su estado efímero, obligada a reinar en las tinieblas. Sin embargo, estas sombras son eternas, pues su sustancia era el mundo, y se convirtió

en mundo. Cuanto más fugaz es su figura, tanto más sustancial es su figura terrenal. Si desapareciera, se convertiría en Purusha, el de las mil cabezas, de los mil ojos y mil pies, que es reconocido en todo el universo. Frente a él encontramos la imagen humana que retorna a los griegos en la mirada de sus dioses, no como una mirada efímera, sino en la forma más próxima a nosotros, centrada y evidente, capaz de abrazar un aspecto del universo y ponerse de manifiesto. Esta imagen humana nunca concebirá el universo en su totalidad, y nunca llegará a tener los mil ojos. Si así lo hiciera, se disolvería en lo monstruoso o en lo invisible.

El dios gnóstico Ántropos es un caso distinto[8]. No se le encuentra como una sombra huidiza, pero tampoco como el universo de los mil ojos. Hacia él no nos conduce la actitud abierta de la antigüedad frente al mundo, que también contiene nuestra muerte, la muerte de todos los mortales, sino el giro gnóstico hacia el interior. También este algo divino se encuentra en el sendero del viaje hacia el interior de la gnosis: lo divino que lleva los rasgos humanos más nítidos, los rasgos *del* hombre, su concepción. Armoniza la idea más general del hombre –en sí mismo intemporal– con el existir eterno en el tiempo. Como figura de semejante generalidad, no sería más que un esquema del hombre. En lo eterno sería, en cierto modo, una esencia que encarna la continuidad del cosmos. El mundo morirá tan pronto como se le prive de Ántropos. No hay ningún dios griego tan esquemáticamente humano o, en su relación con el universo, tan extractado. Cuando los dioses de Grecia muestran las figuras humanas en la forma puramente ideal, libres de cualquier mortalidad, entonces también las muestran siempre mundanas, en el sentido de la *riqueza de las figuras* del mundo.

Aquella «nueva idea del hombre» que encarnan los jóvenes arcaicos puede llamarse teomorfa por este motivo –una imagen de dios y, al mismo tiempo, arcaica–, porque contiene el mundo en este sentido. La imagen griega de la deidad no es Ántropos intrínseco, arrojado al mundo; más bien es una cosmovisión, casi como Purusha, que mira hacia atrás para observarnos con sus mil ojos. *Casi*: pues la diferencia persiste; esta cosmovisión no es antropomorfa y, al mismo tiempo, monstruosa, sino que, a través de los *dos* ojos y por los elocuentes rasgos *del* rostro humano, es transparente. Humanidad significa aquí una especial transparencia de aquella cosmovisión que se revela en el semblante divino. No una transparencia esquemática, que correspondería a la pretensión de una cosmovisión científica, sino una transparencia que es una manera de aproximarse al espíri-

tu –tanto al científico como al artístico *unidos*– y a *su* pretensión de concebir en todos los aspectos lo racional y lo sensual del mundo.

La posibilidad de *sólo* reconocer a Ántropos en el mundo no significaría otra cosa que extender una nueva superficie sobre éste y no descubrir aquellas profundidades en las que penetra la mirada, una vez se ha contemplado el rostro de un dios griego.

Lo más efímero de mí, ingrávido sueña en ti...

también podría decir el griego, igual que el narciso del nuevo poeta Max Rychner[9], si no hubiera participado nunca en aquellos encuentros en los que no veía el reflejo de su imagen esquemática en lo más profundo de un manantial, sino algo secreto y oculto. ¡Ya estamos muy cerca de un encuentro semejante, cuando nos hallamos junto a un manantial! Y ahora, si fracasa la mitología griega que nos es tan familiar, serán las imágenes de las monedas las que nos ayudarán. Aretusa, la diosa de la fuente más bucólica de Siracusa, aparece en las monedas más hermosas de la antigüedad. Observemos *su* aparición desde el principio, desde antes de que su cabeza adornase las obras más admiradas del arte numismático griego.

4

Con toda justicia se dice que la moneda es una creación del espíritu griego[10]; la moneda fue «trabajada y fomentada, en un principio de forma involuntaria, más adelante conscientemente, como una obra de arte»[11]. Ahora quisiéramos apreciarla en su forma y comprenderla, aun si en su desarrollo, en lo que representa de específicamente griego[12], surgió de forma casual. Una obra de arte también trasciende siempre las intenciones del artista: en sí misma es un pequeño mundo, más rico en sus diversos aspectos de lo que su creador hubiera imaginado de forma consciente. También con la moneda griega ocurre lo mismo. Querer diferenciar a toda costa lo que fue imaginado por el artista y lo que deseaba su mandante, la polis, es superfluo. La moneda griega no produce un efecto muy distinto del que se tiene al comparar un pequeño santuario con los grandes templos de la ciudad. Santuarios y monedas expresan el espíritu de la polis, nuevamente el espíritu de un pequeño mundo muy particular. Estas miniaturas artísticas están llenas de espiritualidad, y se las

puede valorar como las más puras muestras del alma de su ciudad y, en este sentido, también de su imagen.

Desde el comienzo son notorias dos tendencias puramente geométricas en el diseño de las monedas griegas. Una procede de la forma del disco de la moneda, que al principio se mostraba con una ovalada o redondeada irregularidad, para hacerse cada vez más regular hasta alcanzar la redondez: el círculo perfecto, con el cual se pretendía, supuestamente, facilitar el manejo[13]. Pero otra tendencia se producía de un modo paralelo. Correspondía a la necesidad de que también el cuadrado tuviera validez en el círculo, o al menos se apreciara por un igual. Las monedas muestran, en el reverso, «una ligera concavidad rectangular o casi cuadrada, con una forma geométrica más irregular al principio, que después se vuelve regular[14], seguramente por motivos técnicos[15]. Pero aquel ahondamiento, el llamado *quadratum incusum*, si primero induce a juegos geométricos, luego conduce a una tradición que confiere al reverso de muchas monedas griegas un aspecto determinado hasta la época clásica tardía, y que forma parte de la obra artística en su totalidad. En el disco de la moneda aparece un cuadrado, frecuentemente dividido en cuartos, otras veces partido en dos por una diagonal, o en octavos a través de cuadrados y diagonales. En el interior surgen estrellas puntiagudas, esvásticas y formas de molino de viento, o simples marcos cuadrados, que abarcan la representación característica de la ciudad. Tampoco falta aquella representación[16] que, a los conocedores de la simbología religiosa, les hace pensar en tantos ejemplos de la unión del círculo y el cuadrado: la representación de un auténtico mandala[17]. «Simbología» que puede nacer inconsciente e involuntariamente como consecuencia de los juegos geométricos. El psicólogo moderno conoce, por su experiencia, la aparición y el valor expresivo del símbolo del mandala. Es el signo de un todo o la representación –en la experiencia terapéutica del psicólogo– de la recobrada totalidad del individuo. El investigador de las diversas religiones lo encuentra en los rituales orientales de iniciación, utilizado en el mismo sentido. Igualmente se empleaba en ceremonias fundacionales de ciudades itálicas antiguas: formaba la base sobre la que se originaba un pequeño mundo, la globalidad de la ciudad[18].

Aun cuando el acuñador antiguo sólo albergaba una idea vaga, plasmaba la forma del cuadrado con un extraordinario esmero sobre la «moneda rodante», pues con ello confería firmeza y plenitud a esta pequeña imagen espiritual de su ciudad: la firmeza de que está tanto empírica co-

mo prácticamente inherente en el cuadrado; plenitud, en tanto que firmeza y rotación, tierra y cielo, constituyen la totalidad del mundo. Lo cuadrado, lo firme sobre la moneda, hasta puede ser móvil. Como en las representaciones del mandala oriental, o como la representación del mandala sobre la pieza de cuatro dracmas de la ciudad de Mende, en el norte de Grecia, allí donde aparece un círculo dibujado en un cuadrado, el *quadratum incusum* adquiere formas rodantes para convertirse en esquema de la esvástica o del molino de viento. Incluso el laberinto, un símbolo que deja vislumbrar el inframundo[19], se representa en forma de esvástica en el *quadratum incusum* de la moneda arcaica de Cnosos. En esta movilidad de lo firme, y aun de lo subterráneo, sobrevive aparentemente la huella de aquella reprimida mitología arcaica en la que el sol rodante pertenece a aquellos poderes que más tarde se denominaran ctónicos[20]. El reverso con el *quadratum incusum* todavía es, en cierto modo, el lado ctónico de la moneda griega, aunque la cara de la moneda haya perdido cualquier referencia hacia aquella esfera.

Es aquel lado más ctónico, y asimismo más cósmico, en el que, en el centro de un cuadripartido, del *quadratum incusum* que se acerca al esquema del molino de viento, en el centro de una pequeña representación de la totalidad del mundo encuadrado en un pequeño círculo, aparece la cabeza de mujer que será la característica de la moneda de cuatro dracmas de Siracusa. Más tarde, los delfines rodean este rostro joven, cada vez más dulce y expresivo, y sustituyen el fondo cósmico, hierático y rígidamente partido en cuadrados, por una perspectiva oceánica. En un manantial no vive ningún delfín. Originariamente, su número es de cuatro, como el de los puntos cardinales. Otras ciudades sicilianas, griegas y púnicas, acuñan la misma cabeza sobre la cara de sus monedas: para ellas, este símbolo del mundo se ha convertido en símbolo de la ciudad. Para los siracusanos, prescindiendo de muy pocas y tardías excepciones, la cabeza divina permanece en el lugar del cuadrado, en cuyo centro apareció por primera vez. Si esta cabeza representaba aquel maravilloso y caudaloso manantial, próximo al puerto de Siracusa –ciudad de la que Cicerón escribió que el mar la inundaría a menudo si no estuviera protegida por diques–[21], asimismo aquel manantial representaba precisamente el centro del mundo. No solamente el centro de la tierra, sino el de aquellas aguas originarias, portadoras del mundo, que se abren paso y se revivifican. Tal centro oceánico del mundo lo conocemos en la isla de Calipso –«donde se encuentra el ombligo del mar», como dice Homero–[22] con sus cuatro

24. Cabeza de Aretusa en una moneda de plata de época clásica (Siracusa)

manantiales que fluyen en cuatro direcciones. Profundidades mortales se hallan también en la proximidad más inmediata, aun cuando «la diosa que se oculta», Calipso, ya no es una reina de la muerte para el poeta: para los griegos estas profundidades estaban en todos los lugares en los que fluían las aguas profundas o donde –como en el mar– se flotaba sobre las profundidades. Y también Ortigia es una isla –una pequeña isla secundaria junto a la gran isla de Sicilia, significativa en el mundo entero–, sobre la que manaba Aretusa.

A partir de las hermosas tetradracmas, *las* monedas de Siracusa, con aquella cabeza en lugar de una simbología en parte lúdica, en parte tradicional, mitad consciente, mitad inconsciente, irrumpe la más pura mitología. Nos encontramos con una aparición divina representada por una figura humana: una cara humana y divina. Se eleva de las profundidades del

manantial, desde las profundidades del mundo hacia las alturas. En este sentido no es antropomórfica, no es sólo una «personificación» del manantial, sino que es teomórfica: un aspecto del mundo. Este fenómeno tan característico para la religión griega ahora se nos hace comprensible **[ilus. 24]**.

5

La mitología se abre paso en un sentido que ya ha sido comentado en estas observaciones: como forma del encuentro con las figuras representativas de lo divino. Debido a esta mitología sistematizada, pero no viva, la denominación soberana del mundo, de las tetradracmas de Siracusa, tropezaría con enormes dificultades. Aquella mitología permanente descansa sobre el orden divino olímpico, tal y como fue representada por Homero y Hesíodo. No se debería, según este orden, mezclar o acaso confundir a las grandes diosas con las ninfas de las fuentes. Sobre los tetradracmas de la era clásica, los expertos en numismática pretenden percibir la diferencia y dicen: «De la divinidad nace lo semejante a la divinidad»[23]. Con las monedas más viejas, sin embargo, se suscita la pregunta de saber si con la cabeza no se aludía a una gran diosa, ¿quizá a Ártemis o a Perséfone?

El nombre de la ninfa Aretusa sólo consta, sobre la cabeza, en las creaciones más tardías[24]. La anotación era necesaria, ya que aquí el artista se había alejado excesivamente de lo tradicional. Colocó la cabeza sobre la cara de la moneda[25], lo que hasta entonces sólo dos artistas habían osado hacer en un trabajo compartido[26], con un perfil casi frontal, visto en sus tres cuartas partes. El rostro solar, siempre rodeado por cuatro delfines retozones, se había liberado definitivamente de las hondas profundidades. En el pasado era Aretusa, la gran diosa que se mostraba con toda naturalidad ante los siracusanos, en medio del mundo, de la fuente burbujeante y de los delfines que abrían y ensanchaban la vastedad del mar. En el cosmos de Siracusa *ella*, y ninguna otra, debía ser vista como el centro del mundo, *siempre y cuando* fuera realmente una gran diosa sería acreedora a esta posición, ¡entre las demás figuras olímpicas de mujeres y doncellas! ¡Afrodita, la diosa que en el reverso de las monedas de Cnidos ocupa el cuadrado, lo tenía más fácil! ¡Podía ser reconocida como centro del mundo, y al mismo tiempo ser un poder de las profundidades ctónicas! ¡Pero Aretusa... *únicamente* una ninfa de manantial! En la misma pequeña isla de Ortigia vivían, dentro del orden olímpico, diosas de un rango mucho mayor que el de una ninfa. Palas Atenea, la primera de todas. Su templo

está allí, vivificado por el culto católico que se adueñó de él, y preservado de la solemnidad de no ser más que un simple esqueleto desnudo de museo, por haberse convertido en un objeto sagrado. Al parecer, si nos remitimos a una tradición, fue adorada en aquel lugar con anterioridad a la otra poseedora de un templo en Ortigia, a Ártemis[27]. ¿Aun si Palas también aparece sobre los famosos tetradracmas sólo de aquella forma, quién se ve capacitado para decidir si se trata de Aretusa con el yelmo de Atenea, o si es la hija de Zeus con el yelmo puesto y rodeada de delfines jugando? Una combinación inaceptable para la rígida mitología clásica que, conforme a sus categorías, demuestra la imposibilidad de concebir a Aretusa en Siracusa.

Ningún atributo como el yelmo, por ejemplo, indica que la cabeza pudiera corresponder a Ártemis en lugar de a Aretusa. Esta propuesta ya ha sido hecha algunas veces por parte de expertos en monedas de Siracusa[28], y existen motivos mitológicos que respaldan la posibilidad de una estrecha relación entre Ártemis y la ninfa. Ártemis también lleva el nombre de Ortigia, por el lugar de su nacimiento, tanto si aquel lugar mítico era reconocido en la isla de Delos o en la Ortigia de Siracusa. Las palabras de Píndaro –que en la primera[29] de las *Nemeas* alaba como «santo lugar de descanso de Alfeo, glorioso retoño de Siracusa, en Ortigia, campamento de Ártemis, hermana del de Delos»– otorgan a ésta el rango de isla de su nacimiento. Menciona también otra epifanía: la llegada del dios fluvial, Alfeo, allí mismo, a Ortigia. A Ártemis también la llama *Potamia*, reina del río, y también lleva el sobrenombre de Alfea[30]. Pero el relato que aclararía esta relación en diferentes versiones[31]se refiere a la ninfa Aretusa. De Ártemis sólo transmite su vinculación con una pequeña ciudad del Peloponeso occidental[32]. Era aquel relato de la persecución, que comenzó en el Peloponeso occidental y acabó en la siracusana isla de Ortigia. La diosa perseguida huyó del dios fluvial, Alfeo, a Sicilia. El acosador la perseguía por debajo del mar, y así nació el manantial de Aretusa. El lugar donde se desarrollaba el mito se hallaba ya desde el principio en el ámbito de Ártemis, que poseía un templo allí, en la desembocadura del Alfeo[33]. Parece que una de sus dobles fue Aretusa, como la Afea cretense, o Britomartis, ambas igualmente perseguidas. Las dobles no vencieron a sus perseguidores, como Ártemis hizo con Acteón, y según el mito del Peloponeso occidental, incluso con Alfeo. La augusta doncella olímpica no pudo ser alcanzada, mientras el profundo manantial en forma de cuenca, en el que fluía y se recogía, representa en sí mismo el haber sido

alcanzada. Una máxima de un oráculo délfico decía: «Donde la boca de Alfeo rebosa y se mezcla con las agitadas aguas del manantial de Aretusa»[34]. Para Carducci sólo es el languidecer del dios fluvial que, tras cumplir sus deseos de amor, todavía permanece allí.

Amor, amor, susurran l'acque e Alfeo
Chiama ne' verdi talami Aretusa
A i noti amplessi[35]

[Amor, amor, susurran las aguas y Alfeo
en los verdes tálamos llama a Aretusa
a los conocidos abrazos].

Originalmente esta gran diosa, que en realidad era Aretusa, también era capaz de contener en sí misma lo masculino –que los dorios emigrados de Siracusa al Peloponeso llamaban Alfeo.

La estrecha relación ente Aretusa y Ártemis superaba a la diosa clásica y señalaba hacia una figura primordial. A la riqueza de sus apariencias se debía su presencia como Perséfone, novia y víctima de un novio mucho más violento, más vigoroso y subterráneo que el dios fluvial. También se podría pensar que si la gran diosa del inframundo estaba relacionada con una fuente en Siracusa, entonces ésta sólo podía ser Cíane «la oscura», en cuyas aguas, en efecto, se hundían toros y otras víctimas para Hades, de quien se dice que desde aquel lugar regresó con la secuestrada Perséfone al inframundo[36]. No obstante, quien también lleva la corona de espigas es Aretusa, y se puede poner en duda si es en representación de Perséfone o de Deméter. Si otras ciudades adornaban sus monedas con la cabeza, antes que a cualquier otra diosa seguramente se referían a la reina del inframundo[37], y de este modo reconocían a la verdadera dueña de Sicilia[38].

Pero tal vez Aretusa también llevaba, como Perséfone, la corona de cañas de las diosas de los manantiales. De entre todas las variantes de doncella divina, portadora del poder de algunas diosas –como Atenea, Ártemis, Perséfone y Deméter– como si fuera un capullo en su interior, está aquella idea del manantial que puede ser considerada como la variación del florecer, y que constituía el aspecto predominante e inconfundible de la esencia de Aretusa. Mientras contemplamos a las grandes diosas olímpicas como el despliegue de un concepto mítico de una doncella divina, entre todas ellas, Afrodita Anadiómene, la que emerge del mar, es la que

más derecho tiene, podríamos decir, a contener la esencia del florecer del mundo. Aretusa es la que más se acerca, en esta faceta, a la que surgió del mar y es dueña de él. El nacimiento de Afrodita fue una generación espontánea en el agua[39]. Aretusa permaneció, como un eterno capullo, en la esfera de una abiogénesis semejante, en el pequeño ámbito del manantial. Afrodita se extiende por encima de la espuma y es la belleza del mar, del cielo, del universo, es la belleza de lo más bello, si bien existen indicios que sitúan sus raíces en profundos estratos ctónicos: su aparición en el cuadrado del reverso de las monedas de Cnido, es el más insignificante de todos ellos. En el caso de Aretusa, son inquietantes las relaciones en las que surge su nombre: por ejemplo, el hecho de que una de las Hespérides, una hija de la Noche[40], o de las profundidades del mar[41], también se llame Aretusa[42], así como una de las perras de Ártemis que descuartizaron a Acteón[43]. Pero sobre todo, así se llamaban en toda la Hélade los manantiales. *La* gran diosa griega de los manantiales parece habernos mostrado su esencia en la figura de la siracusana Aretusa.

6

La diosa que miraba a los griegos desde la cuenca de los hermosos manantiales también tenía otros nombres, y con los otros nombres, otros misterios. El misterio que nos ocupa es el de su aparición con rostro humano. La pregunta de si aquel rostro, a pesar de su faceta mundana, de la inherente esencia del manantial que expresa, emerge de las mismas profundidades que el Ántropos de los gnósticos, todavía está sin contestar. La situación en que surge es otra, y diferente a la de los gnósticos. Ahora no nos ocupamos de las razones originarias situadas en la propia alma, sino que nos dirigimos hacia un suceso geográfico de origen natural. En cuanto a lo que entonces ocurre, uno se siente inclinado a pensar como Hegel[44]:

El borbotear de un manantial en una oscura cueva despertaba en los griegos toda clase de presentimientos; pero el significado que podía tener dependía de saber escuchar atentamente, con la propia imaginación, con el miedo a imaginar el sujeto como algo objetivo: las fuentes sólo son el estímulo exterior. Así sucedió con las Náyades (las ninfas de las fuentes y los manantiales), que más tarde serían ensalzadas como las musas que expresan con su canto aquello que se pre-

siente... La musa en la que se convierte la fuente, es la fantasía, el espíritu del hombre. Homero acude a la musa para oír su narración, pues ella es su propio espíritu creativo. La mayoría de las deidades griegas son criaturas espirituales: aun si su origen fue un instante de naturaleza.

Es precisamente a aquel momento de la naturaleza, a lo que Hegel presta muy poca atención. El núcleo esencial de las musas de las fuentes forma para siempre los manantiales. O para aquel espíritu, que –como el griego– está capacitado para ver la idea, el núcleo esencial está en aquella divinidad que se le ofrece al hombre como idea y cuya expresión natural mundana es la fuente; expresión a la que llamamos «símbolo». El núcleo esencial de las musas también reside ahí, y sobre todo el de Aretusa, a quien los siracusanos habían escogido como centro de su mundo, aun sin moverlo de sus tranquilas aguas. Esto sobrepasa lo puramente subjetivo: tanto la fuente Aretusa, como también aquel contenido del mundo que se expresa en el brotar de la diosa del manantial, es algo que el espíritu comprende y por lo tanto se hace concebible como idea. Siempre y cuando el manantial mismo –núcleo natural de la diosa– tenga un núcleo ideal, del mismo modo, en cada expresión se encuentra un «núcleo». Un núcleo que si se desarrolla, sería una visión aún más grandiosa para la mente, sería la idea de Afrodita. El rostro humano de la diosa de la fuente procede precisamente de ahí: de su núcleo natural, que otorga algo inefable, elemental, a su esencia femenina, que confiere una especie de resplandor húmedo a su núcleo ideal y, a través de los rasgos humanos, hace concebible el elemento, pues los rasgos humanos nos son más fácilmente comprensibles que cualquier otra cosa.

Realidades de la naturaleza, determinadas por el lugar, tienen la capacidad de revelar algo divino, cuando se convierten en lugares de transparencia no localizados e intemporales para las realidades del espíritu, para las ideas. ¿Dónde buscamos entretanto ese lugar espiritual en el que se producen tales revelaciones? Si debe ser en algún lugar, entonces sólo puede ser en lo más hondo de las profundidades del hombre, allí donde el mundo renace con cada uno de nosotros, y se recrea perpetuamente como un mundo transparente y espiritual. Surgió, como nuestro mundo, de la misma unión que nos ha creado, de lo femenino y de lo masculino, de la misma creatividad de dos células originarias que se fundieron en una, que nos sigue creando hasta alcanzar el fin de nuestro ser orgánico. Por razones de esta creatividad, en la que el crecimiento orgánico y la

creación espiritual parecen disponer del mismo fundamento, ocurre que el mundo crece hacia su propia transparencia o –en algunos seres humanos– hacia su propia oscuridad. No solamente puede mostrarse transparente en esquemas y cifras, sino que también puede hacerse así de transparente «del modo como ha crecido»: transparente en la figura del ser humano. Si la suposición *de esta clase* de profundo estrato creativo en el hombre no miente –porque, para algo más que una suposición, cuya musa inspiradora fue la Aretusa de las monedas de plata de Siracusa, no debería servir–, entonces no existe algo más natural que este resultado: la súbita aparición de figuras divinas con rasgos humanos de la misma fuente masculina-femenina del propio hombre, aunque no de su desvaída copia, sino del *género fraterno de la humanidad*. Lo que en este sentido nos enseñaron Hesíodo y Píndaro, acaso sea verdad[45].

7

El contenido de las ideas del mundo es intemporal y carece de espacio. Cuando he hablado del contenido del mundo, así como del mundo lleno de contenido, la referencia se dirigía a esto. Sin embargo, aquello que *aparece* del contenido del mundo tiene un principio: los dioses, que se les aparecen a los hombres, tienen el mismo origen que el hombre. Lo más profundo del hombre, el contenido del mundo que se desarrolla en su interior, nunca se conmueve por alguna excitación *únicamente* exterior, por cualquier estímulo. Su repercusión siempre es estimulada por algo determinado. En aquellas profundidades creativas se reproduce, en cierto modo, un tono familiar que nos afecta desde el exterior –la fuente en nuestro interior, que nosotros extendemos, desde el dulce manantial de Aretusa en Siracusa–, así es como nace o renace un sonido divino. Que en sí mismo abarca la verdad intemporal, y nos habla de un modo humano: nuestro hermano o nuestra hermana. Pero también puede bramar con la voz del toro o la del león. En lugar del nacimiento de la feminidad de Aretusa, nos puede estar mirando fijamente una silente cabeza de animal. Hay períodos en los que lo divino se manifiesta en uno u otro aspecto o incluso en ambos a la vez.

La aparición de una deidad con rostro humano también puede ser espantosa. Tanto más horrenda cuanto más repentina y bruscamente esta visión es arrancada de su razón y origen. Los dioses, cuando aparecen,

son «difíciles» –esto ya lo sabía Homero–[46]. Lo divino de una epifanía –en su inmediato y cercano origen– se manifiesta más abiertamente en su originalidad. Con la epifanía surge al mismo tiempo la figura –figura con un sentido tan amplio que hasta una simple voz puede representarla–, y con la figura, la mitología. No es solamente la forma más natural e inevitable de las epifanías, sino también la que humanamente todavía puede soportarse. Es un río suave, que se torna más suave, ancho y juguetón cuanto más se aleja de su manantial. Un río para poetas y artistas, para que se nutran de él y que ellos, a su vez, lo enriquezcan con su propia fuente. Las deidades son mitos en sus núcleos[47], que pueden convertirse en una corriente infinita de mitologemas; los rostros divinos, sin embargo, ya son mitos elaborados, aunque no en palabras, como los mitologemas. Así, las imágenes de las monedas griegas también son regalos de este río mitológico que fluye con abundancia.

Capítulo 4
El origen de la religión de Dioniso según el estado actual de la investigación

Así como quiero agradecer cordialmente la invitación para pronunciar una conferencia en el círculo de Arbeitsgemeinschaft für Forschung, también desearía precisar algo más el tema de la misma; algo más que lo que el título me autorizaba a hacer. Ha llegado el momento de informar sobre la situación en la que nos encontramos en el día de hoy, después de haber descifrado la anterior escritura lineal de la civilización palaciega pregriega; nos enfrentamos a la pregunta sobre el origen de la religión dionisiaca, y podemos afirmar que, guardando todas las reservas relativas a los detalles de este proceso, ha llegado el momento de dar una respuesta. Mi informe partirá de una visión de conjunto, de la que naturalmente debo hacerme responsable: una visión ante la cual, durante mi otoñal viaje del pasado mes de septiembre a Creta y por el Ática, no podía cerrar los ojos. Y ya que durante este viaje adquirí al menos una parte de aquellos conocimientos y resultados que desde entonces han sido confirmados con el posterior desciframiento de las tablillas de Cnosos, y de los que hoy voy a hablar por primera vez en público, debo dar las gracias a la Bollingen Foundation por haberme facilitado, a la vista de los objetos hallados, tanto la investigación como las consiguientes reflexiones.

Desde el año 1952 podemos viajar a Creta con una nueva mirada. Hace aproximadamente cincuenta años que nuestros ojos se abrieron ante la cultura pregriega, a la que su descubridor, sir Arthur Evans, denominó «minoica», en honor al rey mitológico Minos, y que yo, debido a la imagen dominante del conjunto de los monumentos, antes he citado como «cultura palaciega». En 1952 sucedió algo decisivo que todavía nos abrió más los ojos. Lo decisivo fue que la tercera y última escritura, cuyos monumentos habían surgido en los palacios cretenses arcaicos, se dejaron arrebatar su secreto. La más antigua de las tres escrituras es iconográfica, y aún hoy en día no es legible. Las siguientes son dos escrituras lineales. Gracias a los esfuerzos geniales del erudito inglés Michael Ventris, que en un sentido estricto diríamos que no pertenece al gremio de los filólogos ni al de los arqueólogos, se ha hecho posible la lectura de la escritura li-

neal menos antigua. Su secreto –o quizá el más excitante de todos ellos puede ser explicado en un instante. En ella ya se escribía en griego, pues, si bien se trataba de un sistema no creado para la lengua griega, permitía su escritura.

Aquello fue algo completamente inesperado. La adaptación de ese tipo de escritura a la lengua griega se produjo con toda probabilidad en el continente, en los centros de una cultura filial con algunos rasgos similares y otros disímiles: así puede describirse la relación entre lo micénico y lo cretense con la mayor brevedad. Por aquel entonces ya se consideraba creíble que los representantes de esta civilización filial en el continente fueran griegos. Lo que ahora resulta novedoso es que incluso en el palacio dominante de Creta, en Cnosos, entre el 1500 y el 1400 a. C., ya imperara la lengua griega. El dominio de aquella lengua fue precedido por unos quinientos años libres de toda influencia griega, con el florecimiento de la cultura palaciega cretense cuyas raíces se alargaban hasta el lejano oriente: hasta las culturas más antiguas de Harappa y Mohenjo-Daro, en el valle del Indo. Pero sólo las raíces orientales de esta cultura han podido ser demostradas[1], porque su lengua todavía nos es desconocida. Hasta ahora sólo podemos afirmar que fue la lengua de la primera civilización europea desarrollada, y que ésta se formó con elementos orientales y mediterráneos, característicos del mundo prehistórico de las islas del Egeo. Si el origen cretense de la religión dionisiaca nos parece probable, esto es así porque procede de aquella desarrollada civilización que se formó hace dos mil años, y que aproximadamente en el 1500 ya hablaba en griego.

Pues a partir de ahora ya se ha acabado el silencio prehistórico de las maravillosas salas, aquellas en las que tan difícil resultaba, a la vista de las grandes obras artísticas, creer en una insensibilidad prehistórica. En el último palacio de Cnosos, hoy en día el más visitado y prestigioso, cuyas joyas artísticas nos impresionan y nos hablan de un florecimiento simultáneo de la religión cretense, han aparecido nombres de dioses griegos. Este sorprendente, e indudable hecho, nos permite comprender finalmente aquella ambigüedad que desde su origen seguirá siendo una característica en toda la religión histórica de los griegos. Una cierta ambigüedad ya debía existir en Creta, cuando ya se hablaba griego en aquel mundo con un estilo y una religión tan propios, tan diferente del posterior mundo griego, y cuando los venerados dioses ya llevaban, al menos en parte, los nombres que para nosotros van unidos a los dioses de la religión griega histórica.

«Para nosotros» –esto es lo que debe ser añadido, por cierto, a la suposición de ambigüedad de la religión cretense, por más probable, y también necesaria, que esta suposición sea–. ¿Si sobre una tablilla de Cnosos aparecen nombres como *Athena Potnia*, es decir, Atenea, con la invocación griega de «señora»; como *Enivalio*, que también para Homero es el nombre del dios de la guerra, al lado y para Ares; *Paiavon*, es decir, Peón, un nombre que se comporta con Apolo como dios curativo, del mismo modo como Enialio con Ares, y *Poseidaon*; así, en casi cada uno de ellos quizá con la excepción de Posidón– surge la pregunta de si en el documento de Cnosos más bien no se demuestra el genuino carácter antiguo cretense de estos dioses. Pero precisamente de estos documentos de Cnosos no pueden sacarse conclusiones fidedignas sobre la antigua religión cretense, y aún menos de las tablillas que fueron encontradas en el continente, en Pilos. Allí se menciona a *Zeus* y *Hera*, *Ares* y *Erinias, Deméter* como *Damater*, estrechamente relacionados con la tierra, acaso también *Hermes* y ciertamente *Dioniso*: nombres que por un lado son característicos de la religión homérica, si exceptuamos el último, y por el otro lo son de la religión «micénica», de la civilización filial antes mencionada, cuyos sostenedores, como ahora ha sido demostrado, eran griegos: griegos solitarios o griegos que convivían con otros, pero en todo caso representantes de una capa social, cuyo *estilo* especial, diferente del cretense, cada día aprendemos a distinguir mejor en los monumentos. Y si he hablado de ambigüedad, no ha sido porque pensaba en las capas que sólo son reconocibles tras un análisis científico (todas las figuras históricas contienen estratos invisibles), sino que más bien me refería a una ambigüedad *característica*, aquella que realmente se impone al observador, la singularidad estilística de una obra de arte.

La religión histórica de los griegos, por cierto, cumple mucho mejor esta condición que el mundo religioso de los palacios cretenses. En Creta, como continuación de la religión homérica, tenemos un segundo estrato desde la mitad del año 2000 que debemos tener en cuenta, y que nos habla de un modo directo desde las pinturas murales y los objetos de arte de pequeñas dimensiones. El conocimiento de esta ambigüedad en el mundo religioso y artístico griego llevó a Nietzsche a introducir los términos «apolíneo y dionisiaco» en la cultura europea. Éste es un hecho de la historia espiritual que no quisiera dejar de mencionar, aun cuando mi cometido, en un sentido estricto, sea la *historia cultural y religiosa* griega. Pero yo concibo la ciencia del modo de ser y pensar griegos como al-

go que forma parte de la *historia intelectual* europea. Detrás de la dualidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, tal como Nietzsche los introdujo en nuestra cultura, Schopenhauer sostiene que se encuentran los dos componentes del mundo: «representación» y «voluntad». Caracterizar como «sueño» y «embriaguez» aquello que para los griegos representaban Apolo y Dioniso, es una simplificación sumamente violenta. Aunque Nietzsche, que en su ópera prima sobre el nacimiento de la tragedia se mostró como un persuadido intérprete de los griegos, jamás hubiera osado introducir aquella dualidad, y con ella la consiguiente simplificación, a no ser que, en cierto modo, se le hubiera impuesto algo similar a través de las tradiciones antiguas. Digamos que era consciente, al menos en parte, de su tratamiento forzado, y lo reconocía sin rodeos.

«Aquí vemos primeramente las hermosas figuras divinas, olímpicas, colocadas sobre los frontones» –así es como describe el lado apolíneo (del edificio, que Nietzsche denomina de cultura apolínea)– «y cuyas hazañas, representadas en luminosos relieves, embellecen sus frisos. Si Apolo está entre ellos, como un dios en medio de los otros, sin ninguna consideración hacia su singularidad, esto no debe llevarnos a engaño. Semejante impulso, simbolizado en Apolo, en realidad ha hecho nacer la totalidad de aquel mundo olímpico, y debemos considerar a Apolo, en este sentido, como padre del mismo». Si Nietzsche no hubiera partido de la suposición de dos impulsos básicos de polos opuestos, lo apolíneo y lo dionisiaco, si se hubiera basado en el hermoso cuadro de la cultura griega y el mundo de los dioses griegos, entonces, en lugar de Apolo, hubiera tenido que citar a los olímpicos. Sin embargo, si prescindimos del esplendor homérico de los olímpicos y buscamos una denominación común para todas aquellas figuras divinas, deberíamos llamarlos los dioses *no-dionisiacos.*

Esto es así porque, por otra parte, *Dioniso* está efectivamente enfrentado a todo el Olimpo en toda la historia religiosa griega. La habitual colocación, frente a frente, de las deidades olímpicas y ctónicas, de ninguna manera origina una característica tan llamativa y singular de la religión y de toda la civilización griega, como la circunstancia de que en los tiempos históricos de los griegos, junto a los dioses del Olimpo, también reinara un dios poderoso, que no domina el inframundo como Hades y Perséfone, ni está unido con la tierra de la misma forma como lo está Deméter. En este sentido, quiero citar una vieja apreciación expresada por el erudito de Gotinga, Carl Otfried Müller, cuya mirada está fijada sobre la idea general de forma clara e inalterable:

Es la naturaleza arrebatadora (cuyo símbolo más perfecto es el vino) la que sustrae al alma humana la serenidad de una clara conciencia de sí misma y la que subyace en todas las figuraciones dionisiacas. El círculo de las figuras dionisiacas, que de algún modo forman el otro Olimpo, presenta esta vida natural con sus efectos sobre la mente humana, concebida en varias fases, tan pronto en forma noble como más innoble; en el propio Dioniso se despliega la flor más pura, unida a un *afflatus* que confiere bienestar al ánimo sin destruir el tranquilo vaivén de las sensaciones[2].

¿Describe Carl Otfried Müller el efecto de los murales de los palacios cretenses hace más de cien años –nos preguntamos con asombro–, cuando ni tan siquiera hubiera podido soñar en ellos? La impresión final de un parentesco entre el mundo cretense y el mundo dionisiaco, que al principio se acoge como una posibilidad vaga, puede ser concebida con más concreción si limitamos la similitud a algunos elementos determinados. Dioniso se presentaba ante los griegos como *dios del vino, dios del toro, dios de las mujeres*, y un dios también de diosas de naturaleza extática, de las cuales la mayor era Rea misma, la madre de los dioses[3]. Ahora el nombre Dioniso, como ya he dicho antes, se puede leer en una tablilla de Pilos en escritura cretense. La presencia de la gran madre Rea ya fue reconocida hace tiempo en los monumentos cretenses. Los cuatro elementos más llamativos de culto en el palacio de Cnosos son precisamente éstos: el toro, el vino –incluso ambos a la vez, unidos en valiosas vasijas, que servían para beber o para la bebida del sacrificio, y tenían forma de cabeza del toro–, además de las mujeres como sacerdotisas, y la *serpiente* en la mano de figuras sacerdotales y divinas femeninas. También constituye un elemento dionisiaco la relación con las serpientes, dado a conocer a través de las imágenes de las vasijas griegas y de la tradición. Que el sustrato dionisiaco prefiguraba la religión griega en Creta, y que ahora salte a la vista en el palacio de Cnosos, es una de las profundas impresiones que el viajero puede llevarse consigo después de que la escritura lineal cretense de la lengua griega haya sido descifrada: la impresión producida por una *noble* religión dionisiaca, que se hubiera podido obtener mucho antes, si para ello no hubieran existido tantos impedimentos.

Antes de presentar el resultado de otro desciframiento que parece confirmarme el origen cretense de la religión dionisiaca, quiero citar el obstáculo que hasta el día de hoy ha desviado el logro de este conocimiento tan cercano. La desviación partió de Nietzsche, por su simplista

equiparación de lo dionisiaco con la ebriedad, y después por la tesis, dominante desde Rohde, de que Dioniso era en Grecia un dios reciente. Equiparar lo dionisiaco con la ebriedad, en la tradición griega no carecía de fundamento, solamente la simplificación y la reducción a un *estado anímico* –es decir, al estado de ebriedad– era forzada. Para buscar un fundamento histórico de este estado, que no es el de un origen puramente psicológico, sino más bien en el sentido de ebriedad universal o «delirio místico», aun si después siempre se enfatiza esta suposición psicológica, se ocupó el amigo de Nietzsche, Erwin Rohde, en su *Psyche* y en una conferencia clásica sobre la religión de los griegos[4]. Su descripción del entusiasmo de las tribus tracias alrededor del dios, «que los griegos más tarde llamarían Dioniso» (en palabras de Rohde), se hizo inolvidable, así como la descripción del culto dionisiaco en sus formas más turbulentas y desenfrenadas, que a nosotros nos resultan imperceptibles en las representaciones cretenses. Así cumplía el objetivo de justificar a Nietzsche y al mismo tiempo le corregía. La corrección debía insistir en el aspecto de que esta forma de adentrarse «en el estremecimiento de la vida global divina» (otra vez son palabras de Rohde) se había introducido como «una gota de sangre foránea en la sangre griega», como una corriente que desde el norte «bajaba soplando en dirección a Grecia».

Otra rectificación de esta teoría es la de Wilamowitz, que en sus andanzas por el ámbito de la religión griega[5] llegó a la conclusión de que el culto dionisiaco, por ser de origen tracio, había llegado a Grecia después de dar un rodeo por tierras de los frigios, tribu emparentada con los tracios, y a través de Lidia desde el Asia Menor, cruzando el mar hasta Grecia[6]: un camino hipotético cuya ruta, no obstante, queda demostrada por los cultos y nombres dionisiacos. La madre de Dioniso en el mito de Tebas, Sémele, parece llevar el nombre frigio de la diosa del inframundo y, tan pronto como se hubieron descifrado las inscripciones lidias, se puso de manifiesto que allí se habían formado nombres teóforos que contenían el nombre Baco, que también en Grecia era el nombre habitual para Dioniso. Que esta palabra también procediera de Grecia o pudiera haber pertenecido a la población pregriega, asimismo de fuera de Asia Menor, debe atribuirse a Walter F. Otto[7]. También en otros casos Wilamowitz fue demasiado lejos en sus conjeturas apodícticas. Creía saber que Dioniso se había convertido en el dios del vino en Lidia, y databa la época de su inmigración a Grecia «no antes del siglo octavo»[8], y sobre la posibilidad de una procedencia cretense, que asimismo fue considerada, se expresaba

con estas palabras: «Pero nadie debería creer en un Dioniso importado de Creta. Tampoco de Ariadna hay ninguna huella en la Creta tardía[9]». Cuáles eran las actitudes en Creta en la mitad del segundo milenio, pronto lo sabremos.

El erudito sueco M. P. Nilsson en 1955 aún intentaba unir las hipótesis de Rohde y Wilamowitz en la nueva edición de su historia de la religión griega, *Geschichte der griechischen Religion*, en la serie «Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft»[10]. En referencia a la época de la inmigración de Dioniso, no se mostró tan determinante como Wilamowitz, y también tenía en cuenta, por un lado, las influencias pregriegas (difícilmente separables de Creta) sobre «el Dioniso lidio-frigio», mientras que, por el otro, tomaba en consideración las «antiguas inclinaciones reprimidas de una población sometida a un culto extático en Grecia» que hubieran allanado el camino hacia el nuevo dios[11]. Dioniso, según su criterio, continúa ocupando el último lugar entre los dioses «más recientes». Su obstinación, reconocida por él mismo[12], en rechazar el libro sobre Dioniso escrito por Otto, desgraciadamente le impidió considerar los reparos críticos que este maestro de la ciencia filológica mostró hacia Rohde y Wilamowitz, de forma que su hipotética construcción de la doble inmigración –desde Tracia y desde el Asia Menor– asimismo se desmorona.

Hoy en día también queda demostrado que las observaciones de Otto en su *Dionysos*[13] y referidas al tema de su origen fueron mucho más prudentes que las de Rohde, Wilamowitz o Nilsson. Después de haber examinado la tradición griega, se conformó con esta constatación: «Hacia finales del segundo milenio, por lo menos, Dioniso ya debe haber sido muy familiar en el círculo cultural griego». Esto queda suficientemente demostrado con el nombre del dios sobre las tablillas de Pilos. En cuanto a la procedencia geográfica, aún se mostraba más reservado: «Interrogarse sobre si en una época anterior, de la que no poseemos pruebas fidedignas, Dioniso llegó a Grecia desde el exterior, pertenece a esa clase de preguntas que posiblemente jamás podrán ser contestadas con certeza». La suposición de la entrada de la religión dionisiaca desde Tracia, que Wilamowitz ya había desestimado como si fuera vieja chatarra –con su hipótesis de que antes de llegar había dado un rodeo–, fue refutada por Otto con una excelente argumentación sin fisuras. Entre otras cuestiones, con la observación de que Tracia tuvo un papel de escasa importancia en el mito dionisiaco. Sí que evaluó de forma muy significativa, en cambio, que en la descripción del inframundo que se hace en la *Odisea*, se rela-

cione a Dioniso con Ariadna, hija de Minos. Esta tradición evidencia al mismo tiempo la relación del dios con Creta, la tierra de Minos.

Si me lo permiten voy a repetir cómo yo mismo evalué la situación en 1950, en mis clases impartidas en Roma[14]. El punto de vista de Otto se resumiría diciendo que probablemente Dioniso fue venerado muy pronto en el sur del mundo griego, en Creta y las islas del Egeo, así como en el continente. Contra esta opinión no se podía objetar nada, ni aun si se extendiera el área del culto temprano a Dioniso más hacia el sureste, cosa que yo tenía como cierta por aquel entonces. Por muchas indicaciones también estaría a favor de una llegada posterior, desde una dirección algo más septentrional, no precisamente tracia, aunque siempre, y sobre todo, lo estaría por el nombre de Sémele. La dificultad quizá pudiera resolverse –eso pensaba yo–, si se tenía en cuenta que también la gran diosa madre, antes Rea, que más tarde sería llamada con el nombre frigio de Cíbele, llegó a Grecia en más de una ocasión: primeramente desde el sur y del sureste, y luego desde Frigia. Así Dioniso también podía ser, al mismo tiempo, un dios nuevo y un dios antiguo en Grecia.

Hoy debemos hablar con más precisión de una llegada temprana de la religión de Dioniso desde Creta y de su coherencia con cultos idénticos o semejantes en Asia Menor y zonas del norte de los Balcanes, lo que posibilitaría la doble procedencia. Esto nos llevaría por último a una duplicidad de Dioniso –el que se veneraba en Atenas y el de los tebanos– como habían asegurado los mitógrafos y los cronistas[15]. Los rasgos orgiásticos destacados en Grecia, el alarde de aquello que en Creta no ha quedado reflejado en el arte, que más bien incluso se ha ocultado deliberadamente, lo menádico y lo fálico, son aspectos de la historia de la religión griega que en parte pueden ser explicados por esa continuada coherencia. Su detenido análisis desde este nuevo punto de vista aún exigirá algún tiempo. Una ampliación de esta perspectiva en cuanto a los cultos de las mujeres, se encuentra en el capítulo «Le ménadisme», del libro de Jeanmaire Dionysos[16], en el cual describe un «renouveau dionysiaque», una nueva época de florecimiento dionisiaco, del que se investiga su origen, si bien lo separan mil años del florecimiento de Cnosos. Distancia que bajo ningún concepto debe ser olvidada. Así como las concordancias, por ser tanto más significativas. Incluso la tesis de la procedencia cretense de la religión dionisiaca, que ahora propongo para que sea discutida, precisa una elaboración más amplia. No solamente se basa en el compendio que he presentado, ni tampoco sólo en la aparición del nombre de Dioniso en

las tablillas de Pilos: de este modo sólo se abre el camino hacia esa interpretación que también se justifica como hipótesis de trabajo, siempre y cuando, en un breve espacio de tiempo, no apareciera alguna comprobación posterior.

Si bien ya detecté una en la conferencia del profesor Palmer, el indoeuropeísta de Oxford, en una verdadera *palmaris lectio* en una tablilla de Cnosos. Allí también aparece la «Señora del laberinto»: *Labyrinthoio potnia*. A ella se le presentan, como «a todos los dioses», *pasi theois*, ofrendas de miel[17]. También nos enteramos de que aquellos griegos de épocas tempranas en Creta, pronunciaban la palabra *labyrinthos* como *dabyrinthos*. Esto no significa necesariamente que también para la palabra *labrys,* «hacha doble», se pueda esperar la forma *dabrys*. La opinión general es que *labyrinthos* originariamente significaba «casa del hacha doble» y, por consiguiente, el palacio del mismo Cnosos, lo que es una suposición sin confirmar, y de la que no existe ninguna tradición en la que basarse.

La equiparación del laberinto con el palacio entero se desploma ahora del todo y por sí sola. La «Señora del laberinto», a la que era preceptivo hacer ofrendas de miel, como a todos los dioses, ciertamente no es idéntica a la reina, dueña mortal del palacio. Incluso si ésta hubiera sido venerada como una diosa, la ofrenda de miel –un «recipiente de miel» sobre la mesa– no le hubiera bastado como alimento. La frase que leemos en las páginas de un escritor griego más tardío, Porfirio (*El antro de las ninfas de la Odisea*, 16), tuvo validez durante más de dos mil años: «La miel es el alimento de los dioses». Esto se sabía desde hacía tiempo, y así nos lo enseña particularmente el viejo maestro de Bonn, Herrman Usener, que en su artículo sobre la leche y la miel, «Milch und Honig»[18], ya tomaba los testimonios dionisiacos como base. «Mana leche el suelo, mana vino y mana de las abejas su néctar», leemos cuando las ménades de *Bacantes*[19] de Eurípides sienten la presencia del dios y, según Ovidio, Dioniso fue el que nos regaló la miel[20].

Ni por un momento pudo dudar el profesor Palmer que en griego la «Señora del laberinto» se llamase Ariadna. Y menos cuando hubo leído tres veces *Daidaleionde* en las tablillas[21], es decir, «en una edificación» –así lo traduciría yo con prudencia– «mencionada en honor del maestro Dédalo». Con ello quizá aún no se pueda saber si *daidalos* sólo significa «un maestro artista» o si ya es un nombre particular, es decir, si *daidaleion* se refiere simplemente a «taller» –acaso un taller santo– o a una determinada obra del maestro Dédalo. Esta obra podría ser el santuario de la «Se-

ñora del laberinto», que como obra artística, o según narra la leyenda griega, como obra del maestro Dédalo, llevase el nombre de *Daidaleion*. Y podría ser la imagen del ámbito real de la «Señora del laberinto», para representar el inframundo desde un punto de vista determinado.

Prescindamos por el momento del significado del inframundo del laberinto, que resulta de algunos contextos citados en mis ya mencionados «Estudios sobre el laberinto»[22]. En la descripción que Homero hace del escudo de Aquiles, se dice de la obra de Dédalo[23]:

> Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
> τῷ ἴκελον οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
> Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ

[El ilustre cojo de ambos pies (Hefesto) representó una danza semejante a la que Dédalo antaño había dispuesto con cuidado esmero en la vasta Cnosos para Ariadna, la de bellas trenzas],

éste es el sentido del verso. Los antiguos cronistas entendían *chorós* de la única forma como es posible hacerlo en este contexto, como un lugar para la danza. Lugar para la danza y corro son aquí, no obstante, inseparables el uno del otro. Esta figura antiquísima, mitológicamente muy extendida, cultual, que más tarde aún serviría como lugar para los juegos: un lugar para la danza y un determinado corro de difícil ejecución, alrededor de una doncella divina, son tres elementos de una unidad originaria que ya han sido destacados *como* unidad originaria en mis «Estudios sobre el laberinto»[24]. El contexto mínimo de Cnosos: «Para la Señora del laberinto un recipiente con miel», pienso que así lo confirma, y se completa con la tradición homérica, según la cual Ariadna no es más que una hija del rey, si bien cretense. La hija de Minos, como bailarina que encabeza y guía el corro de la danza, puede haber obtenido perfectamente un lugar para danzar construido por uno de los grandes maestros. Que originariamente, como *diosa*, fuera la dueña de un *lugar para danza cultual*, se puede deducir del siguiente texto de Cnosos. El origen de la descripción homérica está ahora muy claro. Al mismo tiempo se aclara que la divinidad de la «Señora del laberinto» no se agotaba con el honor de ser dueña de un lugar para la danza. Si el laberinto señala su área de influencia, entonces ésta debía ser más extensa de lo que eran los espacios terrenales dedicados a las danzas. Pero aquéllas podían representar, a su manera, la imagen de su reino.

¿Cómo proceder en cuanto al significado del inframundo del laberinto? Lugar y figura de la danza –según los resultados de mis «Estudios sobre el laberinto»– recordaban el submundo, en el que no se encuentra el camino de regreso, a no ser de un modo muy misterioso, que se insinúa en la figura de la danza: en una línea espiral del regreso. Allí se oculta, o así me lo parece, el gran regalo de la reina del submundo hacia la humanidad. En este sentido hablé de Ariadna en mi obra *Los dioses y los héroes de Grecia*[25] como la «Señora del laberinto cretense»: como diosa que la epopeya de los héroes vincula a la figura de Teseo. Así surgió la conocida historia de la ayuda que Ariadna brindó al héroe y de su posterior rapto, que se truncó por la intervención de Dioniso. En otro relato también aparece Teseo como raptor fracasado de la reina del inframundo, que en aquella versión se llama Perséfone. Ahora sabemos que la «Señora del laberinto» era una diosa para los cretenses. Si no he errado en la valoración del laberinto como una antigua forma del inframundo, entonces la «Señora del laberinto» era la reina del inframundo para los cretenses.

Con este fin se ajusta su nombre griego. *Ariadna* es otra forma para *ari-hagne*, «la purísima». Para los griegos «pura» lo era principalmente Perséfone, la reina del inframundo. Esto no significa que otras diosas, sobre todo Ártemis y las diosas de todos los manantiales de aguas cristalinas, no fueran a recibir también este sobrenombre. Aquí resulta significativa la comparación que expresa precisamente la inaccesibilidad de aquélla, y que condujo al fracaso de todos los intentos de rapto –excepto del primero, el rapto cometido por el esposo divino–. Tenemos, además, una indicación del lexicógrafo Hesiquio, en la que Ariadna es llamada *Aridela* por los cretenses, es decir, la «clarísima»[26]. Esto demuestra una vez más que tratamos con una diosa. Como diosa poseía dos facetas y a estas dos facetas les correspondían dos invocaciones: como la «purísima» reinaba en el inframundo, como la «clarísima» aparecía en el cielo. Convertida en hija de un rey terrenal, Ariadna sufría un doble destino: uno, oscuro, por el que debía morir, y uno, claro, por el que ella –y su corona– alcanzaban el cielo. Todo esto sucedía en su relación con Dioniso.

Antes sólo hemos sugerido cuán estrecho era el vínculo que la *Odisea* pone en evidencia entre Ariadna y Dioniso. Entre las heroínas que Odiseo encuentra en el Hades, también menciona a la bella Ariadna[27]:

> Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδνην,
> κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἥν ποτε Θησεὺς

ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἱεράων
ἦγε μέν, οὐδ' ἀπόνητο· πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίῃι ἐν ἀμφιρύτῃι Διονύσου μαρτυρίῃσι

[Y a Fedra y a Procris vi, y a la bella Ariadna,
hija del despiadado Minos, a la que una vez Teseo
desde Creta a la colina de la sagrada Atenas
se llevó, pero no consiguió su fin: antes Ártemis la mató,
en Día rodeada por el mar, a instancias de Dioniso].

El significado lo explica la esmerada interpretación que Otto presenta en su *Dionysos*[28]. La bella hija del malvado Minos fue raptada por Teseo en Creta, él quiso secuestrarla y llevarla a Atenas, pero antes fue Ártemis quien la asesinó a petición de Dioniso, ya en la pequeña isla de Día que se eleva en la bahía de Amnisos, frente al puerto de Cnosos. El dios debía *tener* un derecho sobre Ariadna, así interpreta Otto esta petición, igual que Apolo lo tenía sobre *su* amada Corónide, que también fue asesinada por Ártemis, por orden del dios al que ella había engañado con un amante mortal. Corónide muere antes de poder dar a luz a Asclepio, hijo de Apolo. De Ariadna, sin embargo, la leyenda de su culto chipriota narra que murió en el puerperio. Hasta aquí traza Otto el paralelismo. Aún se podría prolongar un poco más, ya que también Corónide, con su oscuro nombre de «doncella corneja», poseía todavía otra faceta, a la que se refiere su otro nombre *Aigle*, la «luz». Aún con mayor certeza podemos ver en ella a una diosa, ahora que este rango anterior de la heroína Ariadna[29] ya está documentado y atestiguado. Otto creía que debía insistir en el carácter mortal de la hija de Minos, que es como se muestra efectivamente en Homero, así como en algunos relatos de su culto y de manera especial en las referencias sobre las tumbas de Ariadna. Visto desde la tradición griega, ella es tal y como Otto la denomina[30]: «Ariadna es una Afrodita mortal». No obstante, en este aspecto desde Creta también son confirmadas las hipótesis tanto de Wilamowitz[31] como de Nilsson[32], por considerarla una gran diosa más antigua. Su lejana relación con Creta fue reconocida por Nilsson[33].

No tengo ninguna duda de que el hilo de Ariadna nos lleva al corazón de la religión cretense. Paulatinamente alcanzamos los puntos de apoyo que nos permiten mostrar estructurados contextos mitológicos de la Creta arcaica –y no sólo partes del núcleo central de mitologemas, co-

mo sucedió con el «niño divino»–. A uno de estos contextos pertenece *el derecho de Dioniso sobre Ariadna*, su antigua relación íntima que ya existía antes de que naciera la leyenda de Teseo; relación que la literatura ignoró después de Homero. Aunque sigue viva, como nos lo demuestran las imágenes de los vasos, sobre todo una crátera tarentina que se ha encontrado hace muy poco tiempo, en la que Teseo, con la espada desenvainada y en actitud defensiva, regresa a su barco, mientras Dioniso toca el pecho de la durmiente Ariadna y la posee de nuevo[34]. La relación es más antigua que todo cuanto oímos sobre Ariadna en la época griega, ya que constituye la *condición previa* para las transmisiones, tanto en lo que se refiere a su muerte como a su ascensión al cielo. La tradición del mito de Dioniso y Ariadna también nos muestra el más probable camino que siguió la religión de Dioniso en su propagación desde Creta.

La isla de Naxos tenía un papel muy importante en esta tradición. Por lo que nosotros sabemos, las islas de Naxos, Chipre y Delos poseían un culto a Ariadna. Cuando Otto añade «y ciertamente también Creta»[35], se puede apreciar su buen ojo para los hechos históricos. También pretendía que la tumba de Ariadna estaba en Argos, en el santuario «cretense» de Dioniso[36], lo que no solamente probaría su procedencia cretense, sino la del mismo dios. No obstante, Naxos era la isla que en la antigüedad tenía la reputación de ser más dionisiaca. Incluso se la conocía con el sobrenombre de *Dionysias*, la « dionisiaca», y con mucho agrado se aceptaba el relato de la gente de Naxos en el sentido de que fue en aquel lugar donde Dioniso se reunió definitivamente con Ariadna, y desde allí la conduciría al cielo. Wilamowitz consideraba que sobre la sólida base de esta tradición aún se podía ir más lejos, y afirmó que la unión de Dioniso con Ariadna sólo podía haber tenido lugar en Naxos, pues allí existían hijos varones de la pareja. Se puede estar de acuerdo en que Naxos debió constituir una etapa importante para el culto de Dioniso[37]. La otra afirmación, la de que la unión de las dos deidades sólo podía haber tenido lugar allí, carece de fundamento en la tradición. La genealogía –en este caso una lista de hijos varones– nunca precede al gran mito, al núcleo de una mitología completa, sino que es al contrario: es una consecuencia de ello. El núcleo y la condición previa de la mitología llena de avatares de Ariadna y Dioniso era la *pareja divina* Dioniso y Ariadna. La lista de los hijos varones completa el fundamento originario e inteligente de la transmisión –de la tradición mitológica y de culto– aunque ni tan siquiera lo completa necesariamente.

Ni el núcleo ni el mito básico se forman a través de vinculaciones arbitrarias; las listas genealógicas son las que se realizan de este modo. Los dos hijos más nombrados, Estáfilo, «racimo de uva» en su forma masculina, y Enopión, cuyo nombre, *oinos*, contiene el vino, parecen ser las dos versiones de sólo uno, digno sucesor de Dioniso, y en cierto modo la repetición del padre. Tiene pues importancia que Estáfilo, como habitante de la pequeña isla de Peparetos, en las Espóradas, es cretense según la tradición. Si en esto Wilamowitz pretendía ver una confluencia de las «reivindicaciones» de Creta y Naxos, volvería a cometer una tremenda simplificación en el sentido político, carente de testimonio histórico. Sin embargo, debería servir para devaluar la escasa transmisión que, con toda claridad, atestigua la irradiación de lo dionisiaco, del culto y de la viña, desde Creta. Pasando por Naxos y Peparetos incluso seguía el camino hasta Tracia. Si Naxos estuvo realmente poblada por tracios, como afirma Diodoro[38], entonces es más probable que éstos llevaran el dios meridional con sus regalos hasta sus compañeros de las tribus del norte, y no al contrario.

Pero no todos los caminos eran tan rectos ni dejaban unas huellas tan inequívocas como aquel que desde Creta conducía hacia Naxos y Peparetos. Sólo quisiera nombrar *uno* más, uno más entre los innumerables que se podrían mencionar. En la costa suroeste de Ática, cerca de la punta extrema de la tierra firme, detrás de una pequeña isla, que se antepone y tiene forma piramidal, se oculta un puerto que, si bien es pequeño, también es un buen puerto. En el vértice de la pirámide, orientada hacia el mar abierto, se asienta una colosal estatua de la época imperial, cuya identificación aún está pendiente. La gente del lugar, no se sabe desde cuándo, denomina a esta profunda bahía Porto Rafti, el puerto del sastre, acaso debido a la estatua, y de forma conmovedora por su falta de sentido histórico. Ahí estaba situada en la antigüedad la región de Prasiai, un demos ático que mantenía relaciones especiales con Delos. Desde aquí el camino más corto conduce hasta allí, y prosiguiendo en la misma línea, hasta Naxos. Detrás del puerto de Prasiai, del actual Porto Rafti, el interior del país es una zona vitivinícola que se extiende hasta la Mesogea ática.

La tradición ha conservado el nombre del divulgador del cultivo del vino en esta zona. Principalmente, la historia la conocemos gracias a un alumno de Calímaco. En su poema *Erígone*, Eratóstenes la reproducía en tono de elegía. Aunque el relato puede ser clasificado como perteneciente a un tipo de antiguos mitos, a los mitos de los *portadores de cultura*,

que a menudo, como en este caso, son mitologemas del trato que informan sobre el tiempo primordial, cuando los dioses aún tenían trato directo con los hombres y los colmaban de regalos. Se contaba que Dioniso había visitado estas tierras, y se había hospedado en casa de un hombre que, con el mismo nombre que el hijo de Dédalo, se llamaba Icario o Ícaro. Y ya que el dios fue acogido con gran hospitalidad por este hombre justo y piadoso, obsequió con vino a su anfitrión y con el retoño de un sarmiento. Le enseñó lo que debía hacer con él y le encargó que divulgase su regalo. Icario ofreció vino a los pastores que en aquel tiempo poblaban la zona, es decir antes de la llegada a Ática de la diosa Deméter, que fue quien trajo el cereal y la agricultura al país. Después de beber en exceso, el vino les venció y entendiendo que habían querido envenenarlos, a golpes mataron al obsequiante.

Este rasgo trágico del mito del cultivo del vino es auténticamente dionisiaco. En él, Icario representa a Dioniso. El divulgador del vino hace el papel del doble del dios del vino y, como aquél, muere en una acción sagrada y vinculada a la viticultura, en el sacrificio del cabrito[39]. La hija de Icario, Erígone, vagaba buscando a su padre –se dice en la continuación del relato–. La perra Mera la llevó hasta el cadáver. Todo lo ocurrido era trágico, en cierto modo como un preludio de la tragedia ática; tal y como se narraba en nuestras fuentes, en los extractos del poema del Eratóstenes[40], Erígone se ahorcó. Todo esto debió ser expiado por el pueblo de Atenas, en último lugar por la introducción del columpio en la fiesta de la Ayora, una fiesta para columpiarse y poder flotar en el aire. Icario, Erígone y Mera acabaron finalmente como constelaciones en el cielo: Icario como Boyero, Erígone como Virgo, el perro como Sirio, el *canis maior*, o según otros el *canis minor*, en cuya canícula madura la uva.

El nombre de Ícaro o Icario no es un nombre griego, sino uno que evidencia la coherencia pregriega, y que llega hasta el Asia Menor, en cuya dirección se encuentra la isla de Ícaro o Icaria, e incluso hasta Creta, lo que indica la homogeneidad del nombre con el del hijo de Dédalo, Ícaro. La isla de Ícaro se cuenta entre los lugares de nacimiento de Dioniso[41], y los relatos también refieren que el dios quiso viajar desde allí hacia Naxos, pero él y el barco fueron a parar a las manos de los piratas[42]: la relación del nombre con el dios del vino no tuvo lugar hasta llegar a Ática. Un demos situado en la falda nordeste del Pentelikon, en Ática, llevaba el nombre de Icaria. Y a Icario se le considera el héroe fundacional. En las inscripciones[43], después del nombre de Dioniso se menciona el de

Karios, del que no sé si realmente se refiere al Zeus Cario, en Asia Menor, tal como se supone, o sólo corresponde a la forma más antigua de *Ikarios*, una fluctuación pregriega de la vocal inicial[44]. El lugar conserva hasta el día de hoy el mismo nombre del dios del vino, a la vez que es llamado «Sto Diónyso», y nos depara el maravilloso regalo de una imagen de máscara arcaica, la representación divina como dios de la máscara[45]. En línea recta el emplazamiento de Sto Diónyso se encuentra más cerca de la bahía de Maratón, aunque también es alcanzable desde Porto Rafti, un camino más largo, pero menos fatigoso.

Que Dioniso llegó a Ática por el mar, lo atestigua el culto. En una procesión concreta y por este motivo también muy arcaica, cuando Dioniso hace su entrada triunfal en Atenas, en una de sus grandes fiestas, lo hace sobre un carro en forma de barco. Los detalles los conocemos por imágenes de las vasijas. El dios *está sentado* en su barco, al que se le han adaptado unas ruedas. En una imagen de una vasija famosa se ve a Dioniso con su barco en el mar. A su viaje por el mar se refiere la historia del joven dios y los piratas tirrenos, que nos es narrada en un himno homérico[46]. Así también hubiera podido llegar al puerto de Atenas, al Pireo, sin ruedas, y haber sido recibido allí por los atenienses. Pero él no llegó a Atenas por el puerto, sino por los pueblos de los viñedos de los alrededores, de Eleuteras, en el noroeste en los límites con Beocia. Una estatua suya, tallada en madera, fue llevada desde allí a Atenas, acto que también se repetía durante el culto, aunque, hasta donde sabemos, no en un barco sobre una carreta. Además, ya que Dioniso en Icaria era venerado como dios de la máscara, también allí tenía una estatua antigua sedente[47]. Antes ya se ha formulado la presunción de que el barco acoplado al carro pertenece en realidad a Icaria[48]. Una vez excluida Eleuteras, apenas queda otra posibilidad.

De un modo exacto no podemos seguir el camino de este asombroso vehículo a través de las viñas áticas. Indudablemente era idóneo para acarrear el dios por las aldeas y viñedos de la Mesogea, y es seguro que servía para atestiguar que aquel dios del vino había llegado desde el mar hasta sus cultivadores áticos –entendiendo por cultivadores a los del culto y a los del cultivo–. Esta conclusión favorecía hasta ahora la idea de la procedencia de la religión dionisiaca desde el Asia Menor. Otto, con toda la razón, había argumentado en contra de que la procesión del barco del dios también tuviera lugar en Esmirna, en la costa de Asia Menor, pues, si se quería conservar en la memoria de esta costumbre festiva la llegada

del culto a Dioniso desde Frigia o Lidia, esta posibilidad carecería totalmente de sentido. Más bien había considerado que tanto la *llegada* del dios en el barco, el carácter de un «dios que arriba», así como la relación de parentesco con el *elemento húmedo*, en realidad formaban parte de la manera de hacer de Dioniso. Se remitía a las muy antiguas tradiciones, según las cuales Dioniso saltó al mar[49] o se hundió en el lago de Lerna. Por consiguiente, si realizó su entrada en un barco el día de la fiesta, esto para Otto sólo representaba su epifanía de emerger *del* mar[50]. Expresé mis reservas apenas se hubo publicado mi libro sobre Dioniso[51]. Desde entonces, mi experiencia me ha enseñado a pensar en estos acontecimientos de una manera muy concreta. Los barcos no emergen de la profundidad del mar, ni Dioniso venía de allí cuando hizo su entrada sentado en un barco. Tampoco procedía de Asia Menor, donde se celebraba la misma arribada, sino que, tras pasar por varias islas, venía de Creta.

Después del viaje cretense, desde Atenas me dirigí a Porto Rafti en coche, como ahora se hace, sin ninguna intención en particular, sólo para deleitarme con la vendimia de la época otoñal. Esperaba encontrar el pequeño puerto completamente vacío, como acostumbraba suceder, con aquella magia de abandono con la que se recibía al caminante en las costas del este de Ática, como ocurría en tiempos de lord Byron. Pero esta vez me llevé una decepción. El puerto estaba atestado, y las barcas se tocaban las unas con las otras. Traicionaba su destino, que en estos parajes apenas había cambiado desde la antigüedad; los caminos del mar y las necesidades de lo sencillo, la vida reducida a lo más simple, permanecían idénticos. Porto Rafti tenía un destino: el de ser el *puerto del vino* de Ática, o por lo menos el de Mesogea. Aunque en la literatura no había encontrado ninguna mención al respecto, las barcas transportaban en grandes barriles su dulce carga de la vendimia ática. Les pregunté a los hombres por el mosto, ¿dónde lo llevaban? Me nombraron varios puertos del norte de Grecia, como Cavala y otros de la costa tracia. Allí es donde el mosto se convierte en vino. Si en aquel entonces Dioniso arribó desde Naxos hasta aquí, ahora se sigue transportando su regalo desde aquí hasta Tracia. ¿Acaso sea éste precisamente un antiguo recorrido del vino y con ello también el de la religión dionisiaca? Seguro que la realidad aún era mucho más rica, más rica y cambiante, de lo que hoy en día somos capaces de imaginar[52].

Capítulo 5
La Señora del laberinto

Desde que se ha constatado que en Cnosos, el lugar más importante de la cultura palaciega cretense, entre el 1500 y el 1400 a. C., ya se hablaba en griego y también se escribía en esta lengua, el helenista se pregunta con cierta perplejidad: ¿con qué texto voy a introducir ahora a mis oyentes o lectores en el mundo espiritual de los griegos?

Con la línea heroica del primer verso de la *Ilíada*: «Canta, oh, Diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo». No se puede comenzar con nada más, si lo que se pretende es hacerlo con lo más antiguo. Los manuscritos de Cnosos, de Micenas o del pequeño palacio de Pilos, preceden en varios siglos a este verso, o a una línea cualquiera de la *Ilíada* o de la *Odisea*. Pero estas inscripciones, que cronológicamente son anteriores a todo lo homérico, de ninguna manera pueden ser consideradas como espirituales. Hasta ahora siguen siendo válidas las palabras de Spengler, quien veinte años antes ya había hecho la siguiente observación: «En la totalidad de los hallazgos cretenses falta cualquier indicio de una conciencia histórica, política o incluso biográfica, como los que, en cambio, sí dominaron al hombre de la cultura egipcia desde las épocas más tempranas del antiguo reino». Los manuscritos que ya han sido descifrados, o han sido interpretados en su conjunto, son relaciones de bienes o pertenencias, o tributos, pagaderos a los hombres o también a los dioses, o de personas obligadas a prestar sus servicios. Esta observación de Spengler, que ciertamente también era la mía[1], quedó asimismo confirmada por las lápidas de las sepulturas micénicas, en las cuales no constan los nombres. No se han encontrado huellas de un anhelo cualquiera por inmortalizarse a través de la escritura.

La forma homérica para la inmortalización, en su esencia, tampoco dependía de la escritura. Se basaba en un determinado lenguaje poético que surgía como cántico de una conciencia poética sustentada por una fuente divina, y se expresaba mediante la recitación con voz melodiosa, aun si ya muy pronto la escritura se puso al servicio de la memoria para preservar la obra oral. Sin embargo, a través del desciframiento de la escritura micénica no se ha recuperado ninguna obra oral. En estos ma-

nuscritos griegos más antiguos sólo podemos buscar, como mucho, una construcción lingüística o una indicación concreta; entre las cuales acaso se pueda oír cómo suena algún tono de una obra oral tardía, homérica o posthomérica, o surjan elementos de figuras espirituales (transmitidas por medio de obras orales o plásticas) pertenecientes a nuestra cultura. Seguro que hoy, con esta forma de proceder, se puede encontrar un manuscrito que sea evaluable espiritualmente. Y es allí donde sonó el primer tono de uno de los variados mitologemas, de uno de aquellos relatos mitológicos que se dan en muchas obras de arte. Un tono fundamental, simple y objetivo, que se detecta en las obras de arte que no siempre fueron música en aquel mismo sentido; en todo caso, no como aquella última versión que nos emociona. Eran un motivo para la danza, pues siempre contenían una figura bailable. La última versión, que, además, tenía un formato operístico, se llamaba *Ariadna en Naxos*, estaba compuesta por Richard Strauss, y fue escrita por Hugo von Hofmannsthal. Con el argumento de este poema y de esta composición musical, se inicia, mientras tanto, la historia espiritual griega para todos nosotros, siempre caracterizada por lo poético –y en lo poético, por lo mitológico– en su tema principal, y sólo después de ella llegaron la filosofía, la historia y el inicio de todas las ciencias. No exactamente con *Ariadna en Naxos,* sino con unas notas sobre *Ariadna en Creta.* En una tablilla de Cnosos, un escrupuloso y esmerado lingüista[2], leyó por primera vez, en un griego prehomérico, las palabras que enseguida interpretó de un modo lingüístico y a continuación dio a conocer como uno de los hallazgos más extraordinarios en el campo del desciframiento. Pero ahora solamente quisiéramos pensar en el contexto vivo y espiritual con el que fueron recibidas aquellas palabras: «Miel para la Señora del laberinto»[3]. Así dice el texto de una sencilla indicación para la ofrenda, texto que en modo alguno pertenece a la historia de la literatura; pero sí a la historia de la religión. Y esto es lo que dice la otra línea de la misma tablilla: «Miel para el conjunto de los dioses». Con ella empieza en realidad nuestra historia religiosa europea: un aspecto que por ahora no debería ser relevante, pues por el momento vamos a consagrarnos a la línea cretense, a la primera mitológicamente transcrita donde se menciona a Ariadna como «Señora del laberinto»; aquella Ariadna a la que nuevamente también se han consagrado, de algún modo, todos los *poetas* posteriores.

Anticipemos sólo unas pocas palabras sobre la ofrenda de miel, ya que asimismo alcanza zonas de nuestra historia espiritual en las que Ariadna se

convierte en un símbolo importante y misterioso no exclusivamente para poetas, sino incluso para un filósofo. «¿Quién, excepto yo, sabe lo que es Ariadna?» –se vanagloriaba Nietzsche en su *Ecce Homo*[4]–. Y fue él quien hizo que su Zaratustra hablara con sus animales, mientras subía a una alta montaña: «Pero procurad que allí tenga miel al alcance de la mano, amarilla, blanca, buena y fresca miel de panal. Pues sabed que allá arriba quiero hacer ofrendas con miel»[5]. Esta ofrenda, que en el Zaratustra de Nietzsche sólo es una simulación –así como el modo para dejar tras de sí la forma asequible más pura del paganismo–, es una de las más antiguas ofrendas. La miel ya era un alimento para el hombre en la más remota Edad de Piedra. Y desde entonces, en las religiones del entorno mediterráneo (y no solamente allí) se la considera apropiada para las ofrendas a los dioses. El alimento más dulce correspondía a la esencia de los dioses como donantes de felicidad y bienaventuranza. La miel era el alimento divino más antiguo, anterior incluso a la ambrosía. El homérico *Himno a Hermes* la denomina «el dulce alimento de los dioses»[6], y continúa siéndolo hasta la antigüedad tardía, donde aún se dice: «Pues la miel es el manjar de los dioses». Corresponde a la mitología de los dioses más arcaicos, uno de los cuales, Cronos, se embriagaba con miel, porque entonces, por ser antes del nacimiento de Dioniso, el vino aún no existía. La palabra griega para apaciguar a los dioses es una derivación de la palabra miel, una forma que revela su uso en territorios no griegos[7]. «Melosos o dulces como la miel», eran considerados sobre todo los dioses del inframundo, de los que se esperaban grandes bienaventuranzas, tanto en la época prehomérica como en la de Homero, y frecuentemente en las religiones arcaicas que sobrevivieron. Esto también es evocado, además de en la figura de Ariadna, heroína de la leyenda griega relacionada con el laberinto, en las indicaciones de las ofrendas: «Miel para la Señora del laberinto». Con un texto como éste, o como aquel otro que constaba en la misma tablilla: «Miel para el conjunto de los dioses», empieza entretanto la historia espiritual griega para nosotros. Con ello, mediante unos textos, hemos penetrado por primera vez en lo prehomérico, en el mundo que hablaba en griego. Y esto aún no había ocurrido en la ciencia de la historia de la antigüedad clásica. Sobre todo no había ocurrido de aquel modo, cuando no solamente aparecían nombres y objetos, como en otras tablillas, sino que aludían a un tema famoso, cuyos elementos se ofrecen en sus formas más antigua y más nueva para ser comparados. Es decir, que lo nuevo ya comienza con Homero y llega hasta Nietzsche y Hofmannsthal.

Un elemento es el laberinto, y el otro es su dueña: una diosa que como ofrenda recibe miel. Una paradoja, y al mismo tiempo una deducción absolutamente cierta, nos lleva ahora hacia una diosa: un recipiente con miel, como se dice con absoluta claridad en la tablilla, como tributo no hubiera sido suficiente para una reina terrenal, pero sí como ofrenda para la reina del inframundo. La dueña del laberinto es una diosa. Pero qué reino sería el laberinto para una diosa, si la palabra *labyrinthos* sólo denominara una obra hecha por el hombre, aunque se trate de la obra de un artista como Dédalo. El reino de la diosa no era una edificación. Lo que Dédalo había construido sólo podía ser una imagen de sus dominios. La obra de Dédalo, según Homero, era un lugar para la danza y para Ariadna en Cnosos; en la leyenda posthomérica era una edificación con una planta formada por intrincados corredores. Allí se ocultaba, como se dice en este relato tardío, la vergüenza de la familia de Minos, el hermanastro de Ariadna: el Minotauro, mitad hombre, mitad toro. No obstante, el laberinto sólo se veía así en su época posthomérica. Si bien en representaciones griegas y monedas de Cnosos, a modo de planta también después guardaba la forma de un cuádruple meandro, una sencilla línea de caracol o de meandro (una espiral con forma angular) o un laberinto que se ha desarrollado a partir de ella. Originariamente esta figura podía ser bailada y, según nos dice la leyenda, en Delos era bailada por los jóvenes y las doncellas atenienses que Teseo había liberado del laberinto. Y en el caso de que el laberinto sea imaginado como si fuera una construcción, pues también entonces cabía representárselo como si fuera un corro danzante que, desde un punto central, retornara sobre sí mismo[8].

En la *Ilíada*, como ya se ha indicado, la obra de Dédalo para Ariadna era un lugar para la danza: un lugar que también era –y aun antes que el tétrico, que el inframundano edificio de la leyenda posthomérica– una imagen del verdadero imperio de la «Señora del laberinto». Era el inframundo visto desde un aspecto especial. Este aspecto representaba la línea espiral que retorna sobre sí misma. En la época prehomérica la imagen del inframundo fue pensada como un laberinto en espiral, y el retorno desde allí, como una gracia concedida por la reina del inframundo. Desde allá abajo ella reinaba como «Señora del laberinto», como *Ariadne*, como «la purísima»: esto es lo que significa el nombre, el más apropiado desde la perspectiva griega para la reina del inframundo, también llamada Perséfone, con su nombre pregriego. No sólo dejaba salir del inframundo a quien ella quería, sino que ella misma regresaba para convertir-

se en «la clarísima», la *Aridela* del cielo, tal y como se llamaba en Creta, con otro nombre asimismo griego. Como figura prehomérica, era la doncella divina de los cretenses, una diosa lunar, pero no sólo de la luna en el cielo, sino como señora del reino de los muertos que, llena de clemencia, devolvía a la vida.

Desde Homero se la consideraba una hija mortal del rey, hija del rey cretense Minos, cuyo destino tomó el mismo camino. Sentía inclinación por la clemencia, pero sólo como podía sentirlo una doncella enamorada, y mortal: había ayudado al joven y hermoso ateniense Teseo con su consejo y su hilo, y según una versión antigua con su corona que brillaba e iluminaba los tétricos pasajes del laberinto. Así fue como él pudo regresar de una muerte segura. Y a pesar de todo (también según una antigua versión de la leyenda a la que ya se refiere la *Odisea*) fue asesinada por Ártemis, por indicación de Dioniso. Sucedió en la isla de Día: o bien en aquella pequeña isla situada frente al puerto de Cnosos, o en Naxos, que anteriormente también se llamaba Día. En su secuestro, Teseo sólo pudo llegar hasta allí. Según la muy conocida y posterior variante, asimismo válida para Hofmannsthal, no fue allí donde murió, sino que fue abandonada cuando estaba profundamente dormida. Así fue como Dioniso encontró a su Ariadna, sobre la que ejercía un antiguo derecho, y a la que condujo en su carruaje hacia el cielo donde, aún hoy, resplandece la «corona de Ariadna».

A los posteriores poetas ya no les constaba que la hubiera *reencontrado*, que la hubiera tomado de nuevo. Si no hubiera tenido un antiguo derecho sobre ella, tampoco hubiera podido exigirle a Ártemis su castigo[9]. Una imagen en una vasija tarentina, que no ha sido publicada, también demuestra cómo Teseo retrocede ante el dios, y cómo Dioniso posee a la dormida. Cada uno de los relatos de Ariadna tiene como condición previa su misteriosa y antigua relación con el dios, cuya presencia alrededor del mundo de la «Señora del laberinto», a partir de ahora, ya no es solamente atestiguada por un *nombre* (y pronto se oirá a otros). El amor de Dioniso por Ariadna pertenece a la imagen de la antigua cultura cretense que se extiende ante nuestros ojos.

Capítulo 6
Sagrada Creta

A mis primeros recuerdos de Creta pertenece un paseo secreto con Walter F. Otto, que dimos poco después de que fuera publicado su libro sobre los dioses de Grecia que, desde entonces, se ha hecho mundialmente famoso. Nuestro paseo fue secreto porque en lugar de ir por la carretera que desde Heraclion se dirige a Cnosos, a la hora de la siesta nos separamos de nuestro pequeño grupo –que más tarde lo supieron, y no dejaron de disgustarse– para encaminarnos por un profundo sendero, hundido, que hoy en día ya no se puede transitar en toda su extensión. Lo que nos empujaba e interesaba no era sólo el palacio de Cnosos. Apenas llegamos, enseguida nos dimos cuenta de que ciertamente podíamos adquirir una mayor precisión sobre los diferentes estratos y períodos de la construcción de tan asombrosa edificación, si nuestro interés hubiese sido el de progresar en aquel tema, pero no una mayor precisión sobre algo que de un modo personal nos afectaba con más intensidad: la relación entre el paisaje y el mito en la Creta pregriega, sobre aquel singular resplandor mítico que flota sobre la isla gracias a la religión de sus antiguos habitantes. Los griegos lo han captado perfectamente y lo han recogido en sus figuras divinas, han seguido cuidando aquella antigua santidad –que nosotros, sin embargo, queríamos captar con mayor claridad y concreción sobre el terreno.

Cuando hablo de «resplandor», la palabra no implica sólo belleza sin el contenido que posibilite una posterior reflexión seria. De igual manera como la palabra «música», aunque literaria y hermosa, sonaría a vacía para los sordos o para aquellas personas que carecen del más elemental talento musical. Otto, en su última conferencia sobre *La lengua como mito*, que ya no llegó a pronunciar, para describirlo quiso aprovechar la palabra «aura», «de lo que la cosa está circundado». En su estilo, es ritmo y es música. Así ocurre con el habla o con la danza de culto, cuando responden a esta aura. Aunque no pienso en nada lingüístico, sino más bien atmosférico, que también contiene comprensibilidad, eso es naturalidad, esplendor y significación, todo en uno. No me refiero a los mitos que asi-

mismo lo difunden. En su mitología los griegos acogieron mitos cretenses, que siempre provocaron cierta extrañeza: el relato del férreo gigante Talos, que caminaba alrededor de la isla tres veces al día y tres veces al año, o aquella del joven Glauco, el «verde mar», que cayó en un *pithos* lleno de miel –un recipiente grande, como aquellos que se encuentran en las despensas de los palacios cretenses–, y a quien un mago resucitó. Lo he narrado en mi obra *Los dioses y los héroes de Grecia*, dentro del contexto de los mitos cretenses del rey de los dioses, de Zeus, venerado también como Zeus Taleo, de algún modo relacionado con Talo, pero que para sus propias apariciones prefería la figura del toro. De la que se sirvió para el secuestro de la bella Europa, desde Fenicia hasta Creta, y que también fue la figura con la que sedujo irresistiblemente a la reina Pasífae; un relato que se completó con los demás del Minotauro y del laberinto, sobre Ariadna y Dioniso, hasta formar un ciclo de famosos mitos cretenses. Ahora me pregunto sobre qué podría informar al amigo, si aún viviera, cuando ya han pasado treinta y cuatro años desde aquel paseo y después de tantos viajes a la isla, de su santidad, de un aura divina, del esplendor del mito en el paisaje cretense.

No voy a extenderme con los nombres de los dioses griegos que aparecen desde la segunda mitad del siglo II a. C. en los caracteres descifrados de la escritura cretense, y tampoco sobre las obras del arte minoico, ni aun de las representaciones pictóricas, cuyo carácter dionisiaco, la presencia en ellas de la religión de Dioniso, pongo de relieve desde el año 1955. Sin embargo, es preciso que se aprenda a comprender el lenguaje de este arte, si se desea ser conducido al mito del paisaje cretense. Los artistas minoicos nos trasladan a un mundo de plantas y animales, de epifanías divinas en lo alto de las montañas o bajo mantos de flores, de apariciones celestiales. Aquí el hombre, en su histórica o nada histórica magnificencia, no es el centro. Aun si la cercanía de la deidad es realmente exigida.

La divinidad en esta visión de conjunto tanto puede aparecer en forma de hombre como en la de un enjambre de insectos, algún pájaro o animal de los mares, o en la de un toro, con el gesto correspondiente para imitar el modelo con exactitud. Porque es ahí donde al hombre nunca le faltan los gestos, como ocurre en el arte del antiguo oriente o Grecia con las figuras estáticas, ya estén sentadas o de pie. También allí el gesto cultual está presente. Aunque resulta un tanto diferente cuando el gesto aparece como elemento esencial, como una característica que el arte transmite de la visión general de la existencia. Aquí no se está hablando

de unos u otros gestos cultuales, igualmente característicos de la simple existencia humana, sino del gesto que una y otra vez, en forma de distintos movimientos, representa a la misma circunstancia del hombre –su posición no-central, que sólo es comprensible cuando está «enfrentada».

El gesto inspirado eleva al hombre casi a la altura de la divinidad. Una diosa aparece en un sello de Cnosos en la cima de una montaña, con el busto descubierto, con su vara bien sujeta, ante sí, como si fuera el bastón de un pastor o montañero. Dos leones flanquean la montaña. En el fondo se divisa un santuario de montaña. Un dios masculino dirige su mirada hacia ella. Levanta su mano a modo de saludo o, cegado por la luz, se la lleva a la frente. Falta un nombre arcaico cretense para la diosa, aunque su relación con la naturaleza salvaje de la montaña parece tan evidente como pudiera serlo la de Rea, la madre de los dioses de Asia Menor y Grecia, que como «madre ideica» también llevaba el nombre de la cima más alta de Creta. ¿A quién debemos considerar como el hombre del gesto significativo? ¿A un dios masculino, o a un mortal al que se le ha aparecido un dios? Figuras de bronce de Tiliso, en la proximidad de Cnosos, muestran el mismo gesto. Una de las más imponentes representa a un anciano. ¿Se trata del mítico rey Minos, que acecha a la divina doncella de las montañas? El nombre de la doncella era el de Britomartis, que traducido del cretense significa la «dulce doncella». Conforme a un mito, que los griegos relatan de nuevo, Minos siguió durante nueve meses las huellas de la augusta cazadora. Ella saltó entonces al mar desde la cima de la cadena de la montaña Dicte. Los nueve meses pueden representar el gran período cronológico de ocho años (conocido por los griegos como ciclo de los nueve años), después de los cuales se encuentran el sol y la luna. Para dar este salto, la diosa de la luna adoptó la figura de la doncella salvaje.

Los pocos nombres que conservamos de la mitología griega de la Creta arcaica no pueden ser atribuidos con certeza a las figuras que nos quedan del arte minoico. Aunque tampoco es imprescindible que se conozca el relato. Si la diosa era saludada con tales gestos en su culto, así se repetía el mito cuyo escenario lo formaba la vasta naturaleza, y no los espacios angostos en los que se encontraron los objetos de culto minoicos. Los grandes palacios de los que salían y llegaban las procesiones, en cierto modo, se presentan como predecesores de los templos griegos. Para aquel estilo de cultura eran igualmente característicos y casi igual de sagrados. No obstante, debemos escudriñar con más frecuencia las cimas

para buscar los santuarios si queremos descubrir los lugares determinados donde se producían las apariciones divinas en el paisaje cretense. Una topografía de lo divino que abarque con exactitud la Creta arcaica es una exigencia que aún no se ha podido cumplir. Pero desde hace treinta años, por el solo hecho de haber descubierto los santuarios de las cimas de las montañas, ya podemos considerarlo con mayor claridad.

Claridad que aumentará mediante la exploración de las poco accesibles cimas. Nikolaos Platon, maestro de la arqueología cretense, en su informe sobre las excavaciones del santuario de Maza, cerca de Kalochori Pediados, añadió la descripción de diez santuarios de las cumbres de la Creta oriental y central. El infatigable Paul Faure, que adquirió gran prestigio con la investigación de trescientas cavernas en Creta, continuó el listado que difícilmente podía concluirse con el descubrimiento, entre otros, de una ruina que aparentaba tener una especial importancia, en la cima de una montaña por encima del templo griego de Zeus Dicteo, cerca de Palecastro. Los impactantes paisajes montañosos de Creta occidental, en este sentido, casi están inexplorados. No obstante, las huellas pétreas de la veneración sin nombre se completan con la imagen de una ermita minoica en la montaña, representada, tal y como publicó Stylianos Alexiou, en el fragmento de una vasija. El cesto con la ofrenda se llevaba hasta una altura increíble, y los bosques quedaban distantes, allá abajo. Aun si eran innumerables, esos lugares de culto atestiguan con su anonimato la presencia del aura divina en todas las cumbres. Posiblemente fueron varias las deidades que lo compartieron: el Zeus de los griegos se había apropiado del brillo del cielo y del sol; la luz plateada de la luna pertenecía a las diosas femeninas que respondían a muchos nombres.

El aura también llenaba las profundidades en cientos de grutas. Paul Faure las ha contado, y los cretenses, desde que se convirtieron en cristianos, han instalado más de cien iglesias o capillas en sus grutas sagradas. Parece que también el trazo de una línea imaginaria atraviesa toda la isla y, como sucede en la mayoría de los espacios destinados al culto en los palacios minoicos, la divide mitológicamente en dos partes: aquellas edificaciones con un piso abajo y otro arriba, imitan de un modo simplificado el cosmos cretense, siendo el piso de encima tan sagrado como el de abajo. No se haría justicia a la visión de conjunto de la cultura cretense, ni al fenómeno religioso que nos es comunicado a través del arte minoico, del omnipresente mito cretense, si se fuera a deducir que los cultos de las cuevas no son más que el producto de la fantasía o de la ca-

sual semejanza humana con las figuras que aparecen en las estalactitas o estalagmitas. El mito era capaz de integrar incluso a las estalactitas y estalagmitas en un cosmos divino.

No se puede decir con total certeza qué era lo que creían ver los visitantes cuando acudían a Ilitía, a su caverna (cerca de Amniso, el puerto de Cnosos). Con este nombre designaban los griegos a una diosa que dirigía los nacimientos y todo cuanto se relacionaba con la vida de la mujer, y que supuestamente en las épocas pregriegas su dominio aún era mayor que en las griegas. Del nombre de la diosa se deduce la interpretación de su lugar de culto, como uno de los lugares de consagración del origen de la vida. En el interior de la cueva se habían construido dos cercos redondos. Una estalagmita muy baja, que tenía la forma de un ombligo, podía ser descrita como si fuera una especie de altar. En el primer cerco hay una estalagmita que tiene forma de figura entronizada, una diosa doble unida por la espalda. También en Creta, el arte griego arcaico conserva esta dualidad de diosas veneradas. En el interior del segundo cerco, el más importante, una estalagmita se alza solitaria. La religión arcaica cretense probablemente conocía los falos de culto, si bien no aparecen en las representaciones artísticas. Pues ahí hay uno y muy natural. La naturaleza, así puesta de relieve, evidencia tanto el conocimiento como el reconocimiento: un objeto cultual masculino, de forma inequívoca, se alza en el centro del santuario femenino.

Las grutas de culto cretenses parecen tener una tan válida relación anónima con lo divino como los santuarios de las cimas: éstos están tan unidos a los acontecimientos luminosos del cielo, como aquéllas al hecho del origen de la vida. El sentido similar de su carácter anónimo hace que aparentemente no sea fácil relacionar el nacimiento de Zeus, de entre las muchas arcaicas cavernas sagradas, con una única y determinada. El «Zeus Dicteo» atestigua en escritura cretense la relación del dios de mayor rango de los griegos con una cima de las montañas de Lasiti, y apenas lo hace con la poderosa caverna de culto de las mismas regiones altas, la caverna de estalactitas de Psicro, que muchos creen que es la cueva dictea. Homero llamaba «confidente del gran Zeus»[1] al rey Minos, y éste, según parece, se reunía en tiempos posteriores con el dios en una gruta, y es allí donde le habría hecho entrega de sus leyes. Conforme al imaginario antiguo, le visitaba con mayor frecuencia en las alturas, como Moisés con el Legislador en la cima del monte Sinaí.

Para los griegos parece haber sido difícil de entender que el primer

resplandor de su Zeus, su «nacimiento», fuera en una cueva, y probablemente jamás lo hubieran asociado a las cavernas si éstas, en Creta, no hubieran sido consideradas como lugares en los que tenía su origen la vida. En la misma Grecia se relataba un nacimiento de Zeus en Arcadia, donde la madre Rea había buscado en la cima del monte Liceo un espeso matorral para parir a cielo abierto. Hesíodo, por cierto, hace ir a la diosa hasta Creta, pero en su *Teogonía*[2] obvia el hecho del nacimiento, y sólo relata lo que Rea hizo después. Según un relato más antiguo y menos conocido, este nacimiento al aire libre también tuvo lugar en Creta. Rea habría esperado la hora del parto en los montes de Ida. Cuando ya estaba allí y empezó a sentir contracciones, la gran diosa se apoyó con ambas manos en el suelo. En ese mismo instante el monte que le servía de apoyo engendró tantos espíritus o dioses como dedos tenía ella. Estas criaturas la rodearon para ayudarla en el parto. Más adelante se les llamaría Daktyloi Idaioi, «dedos ideos», por el monte Ida y los dedos con los que Rea se ayudaría a sí misma, tan hábiles que se convirtieron en magníficos herreros artesanos.

Para los cretenses el resplandecer de una gruta era algo natural. Según una narración cretense, un enjambre de abejas se apropió totalmente de la gruta donde había nacido Zeus, y con su miel habían alimentado al niño divino. Se pensaba que la sangre del dios, la que había quedado en el interior de la gruta después del nacimiento, fermentaba a intervalos determinados –como la embriagadora bebida a base de miel de los tiempos arcaicos–, y entonces la caverna resplandecía como si un gran fuego surgiera desde su interior. El mito arcaico cretense y el griego se asociaban en el relato para decir que Rea había escondido al niño Zeus en una caverna para así guardarlo y alimentarlo, y que probablemente también compitieron varias grutas, cuyos servidores del culto pretendieron apoderarse de la mítica reputación para su propia cueva sagrada. Las procesiones en estas cuevas eran como rituales misteriosos, de los cuales los no iniciados sólo podían ver la luz de las antorchas y del fuego desde la lejanía. Los ritos de las elevadas cuevas ideicas representan sobre todo un ejemplo temprano de «sincretismo» (la misma palabra significa «unificación cretense»): el sincretismo de la religión de Zeus y de la religión de Dioniso, que según todos los indicios existía anteriormente en Creta, y a la que también pertenece el antiguo mito del nacimiento en la cueva.

Sin embargo, en la búsqueda de la caverna de Zeus, yo recomendaría

peregrinar hacia Archalochori, a veintiocho kilómetros de Cnosos, en dirección a las montañas de Lasiti, más hacia el sur y no al este. En la excavación de la caverna de Archalochori se encontraron tal cantidad de objetos metálicos valiosos que Spyridon Marinatos, otro erudito griego de la arqueología, supuso que había encontrado la sede de la corporación minoica de los herreros. Esta corporación habría venerado en los dáctilos a sus míticos antecesores, y por ello debían sentirse muy cerca del niño Zeus. Aún hay otro motivo por el que creo que la caverna clásica de Zeus estaba situada allí o en la cercanía: Platón tenía por muy razonable que tres ancianos, un ateniense, un cretense y un espartano, conversaran sobre las leyes –la última gran obra del filósofo– en el camino que desde Cnosos conducía a la «cueva y santuario de Zeus»[3]. «Según se oye decir», explica el ateniense, «el recorrido es bastante largo, con lugares para descansar junto al camino, bajo árboles frondosos, como es conveniente con este calor, y como cabe esperar dada nuestra edad, podremos sentarnos con cierta frecuencia, para consolarnos con nuestra conversación y así llegaremos finalmente con cierta facilidad a nuestra meta». El ascendente camino hacia la ideica cueva o acaso hacia la cercana cueva de Psicro, a buen seguro no lo habían escogido nuestros estimados ancianos, y aún menos en el período del solsticio veraniego.

Notas

Capítulo 1

[1] Guardini 1941, pág. 26.
[2] Kristensen 1910.
[3] Kristensen 1926, págs. 244 y ss.
[4] Weidner 1917, I, pág. 190, fig. 1.
[5] Böhl 1935, pág. 18, fig. 13.
[6] Weidner 1917, pág. 192, fig. 2.
[7] Ibid., pág. 196.
[8] Ibid., pág. 193.
[9] Böhl 1935, pág. 21.
[10] Ibid., pág. 16.
[11] Ibid., pág. 11 y fig. 16.
[12] Ibid., pág. 9.
[13] Weidner 1917, pág. 191.
[14] Ibid., pág. 196.
[15] Heráclito, frags. 48 y 15 Diels.
[16] Epicuro, *Epístola* 3, *A Meneceo*, 125 [ed. de H. Usener, *Epicurea*, Leipzig 1887, pág. 61].
[17] Scheler 1933, págs. 9 y ss.
[18] Kerényi 1940a, 3.ª ed. 1952, págs. 207 y ss. [véase Kerényi 1963a, págs. 269 y ss.].
[19] Baumann 1936, págs. 268 y ss.
[20] Kerényi 1945, pág. 38.
[21] Munkácsi 1892, vol. II, t. I (1893), págs. 156 y ss.
[22] Jensen-Niggemeyer 1939, págs. 61 y ss.
[23] Ibid., págs 243 y 151.
[24] Layard 1936; Deacon 1934.
[25] Layard 1938, pág. 281.
[26] Ibid., pág. 247.
[27] Layard 1937; Wohlenberg s. a.
[28] Hambruch 1921; lám. 15 y ss.; la función de «puerta» es explícita en Grey 1855, pág. 279.
[29] Ringbom 1938.
[30] En Krause 1893a, pág. 14, fig. 1.
[31] En Krause 1893b.
[32] Almgren 1923, pág. 102.
[33] Fries 1871, págs. 118 y ss.

[34] Kristensen 1926, pág. 248.

[35] Krause 1893b, pág. 90.

[36] Cook 1914, I, págs. 486 y ss.

[37] Wright 1831, II (1835), pág. 124.

[38] Mössinger 1940.

[39] Uhland 1865, III (1866), pág. 398.

[40] La ciudad de Greyerz (Gruyère) tiene la grulla en su escudo de armas; véase la «danza de las grullas» de los griegos. Un paralelo chino se encuentra en Granet 1926, I, págs. 221 y ss. y en Moreau 1947.

[41] Mössinger 1940, pág. 286.

[42] Witzschel 1878, pág. 331.

[43] Plassman 1940 (nota complementaria a Mössinger 1940).

[44] Plassman 1939.

[45] Mössinger 1940, figs. 3 y 4.

[46] Böhme 1886, I, pág. 147.

[47] Meyer 1882.

[48] Matthews 1922, págs. 152 y ss.

[49] Así en Reims; véase Ovidio, *Metamorfosis*, 162 y ss.; Nonio Marcelo, *De honestis et nove veterum dictis, s. v. Maeander* [ed. de W. M. Lindsay, I, Leipzig 1903, págs. 203 y ss.]; *Glosas lugdunenses: Maeander multiplex pictura e meando inrevocabiliter modo labyrinthi.*

[50] Meyer 1882.

[51] Inscripción del laberinto en la iglesia de San Savino de Piacenza: texto en Campi 1651, I, pág. 241.

[52] Versos del siglo XII (MS. Múnich 6394), citados por Meyer 1882. Para las fuentes gnósticas, véase Hipólito, *Refutación*, V 10, 2, 11 y ss.

[53] Muller 1934, pág. 10.

[54] Virgilio, *Eneida*, VI, 14 y ss.

[55] Plinio, *Historia natural*, XXXVI 13, 85.

[56] Véase el catálogo del British Museum 1886, lám. 5, 11.

[57] Ibid., lám. 6, 5.

[58] En el siglo VII; véase también pág. 61 y nota 104; Eilmann 1931, pág. 8.

[59] Evans 1901, pág. 104; de sellos con laberintos se habla ibid., pág. 103.

[60] Wolters 1908, pág. 130.

[61] Pontremoli-Haussoullier 1904, pág. 93; Haussoullier 1905, pág. 265.

[62] Schweitzer 1932, pág. 1792.

[63] Pausanias, IX 40, 3.

[64] Eilmann 1931, pág. 74.

[65] Matthews 1922, fig. 7.

[66] Güntert 1932.

[67] Maiuri 1934, pág. 123.

[68] Va demasiado lejos Knight 1936 cuando plantea en Virgilio la hipótesis de una referencia a la iniciación.

[69] Una especie de hacha entre las letras *D* y *M* (*Dis Manibus*).

[70] *Escolios a la Ilíada de Homero*, XVIII 590 [ed. de G. Dindorf, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, II, Oxford 1875, pág. 179, y IV, Oxford 1877, págs. 201 y ss.; véase la ed. de H.

Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* (*Scholia Vetera*), IV, Berlín 1975, págs. 564-566].

[71] Eustacio, *Comentarios a la Ilíada de Homero*, XVIII 590 [ed. de *Eustathii Arch. Thessalon. Commentarii ad Homeri Iliadem ad fidem exempli romani editi*, t. IV, Leipzig 1830, ed. anast. Hildesheim 1900, pág. 102, 17 y ss.] allí [línea 37] se lee: *palaion andrôdes*.

[72] Otto 1933, págs. 169 y ss.

[73] Plutarco, *Teseo*, 20, 8, pág. 9d.

[74] Pallat 1891, pág. 3.

[75] Pausanias, IX 40, 3 y ss.

[76] Plutarco, *Teseo*, 21, I, pág. 9d; Calímaco, *Himno a Delos*, 307 y ss. [ed. de R. Pfeiffer, vol. II, Oxford 1953, pág. 29].

[77] Homolle 1882, pág. 23. n. 189. Pólux, IV 101 [ed. de E. Bethe, *Pollucis Onomasticon*, fasc. I, Libri I-V, Leipzig 1900, ed. anast. 1967, pág. 230, 16] menciona los dos *akra* que tienen en la mano los directores de la danza: se trata de los dos cabos de la cuerda.

[78] Terencio, *Hermanos*, 752.

[79] Livio, XXVII 37, 14; Altheim 1931, págs. 4 y ss.

[80] Plutarco, *Teseo*, 21; Laidlaw 1933, pág. 30.

[81] Eitrem 1915, págs. 41 y ss.

[82] Hesiquio, *s. v. geranoulkos* [ed. de K. Latte, vol. I-A-Δ, Copenhague 1953, pág. 371].

[83] Diels 1890, pág. 91.

[84] Homolle 1904, pág. 70, n. 56.

[85] Apolodoro, *Biblioteca*, I 4, 1 [ed. de J. G. Frazer, I, Londres 1921, pág. 24].

[86] Weege 1926, pág. 113 (*tratta* puede ser la traducción de la palabra griega *syrtos*); véase Kerényi 1963b, en este volumen, págs. 121 y ss.

[87] Wilhelm II 1924, págs. 47 y ss.; Kerényi 1936b, en este volumen, pág. 120.

[88] Gerstenberg 1942, pág. 190.

[89] Weege 1926, pág. 113 y figs. 172 y ss.

[90] Diels 1921, pág. 68.

[91] Aristófanes, *Tesmoforiantes*, 953 y ss.

[92] Terencio, *Hermanos*, 752.

[93] Diels 1921, pág. 67.

[94] Eilmann 1931, pág. 78.

[95] Heródoto, II 148; Diodoro Sículo, I 61, 66; Estrabón, XVII 811; Erdman 1934, pág. 394.

[96] Plinio, *Historia natural*, XXXVI 13, 91 y ss.

[97] Reinach 1922, pág. 214, I.

[98] Benndorf 1891 (nota complementaria a Büdinger 1891).

[99] Giglioli 1929.

[100] Diels 1921, pág. 69 y ss.; Van der Leeuw 1930, págs. 25 y ss.

[101] Varrón, *Acerca de la lengua latina*, V 118; véase *amp-truare*, «dar brincos en círculo»; Norden 1939, pág. 190.

[102] Virgilio, *Eneida*, V 585 [la trad. it. es de L. Canali]; Petrikovits 1939.

[103] *A Pisón, sobre la curación* (entre los escritos de Galeno, XIV 212 K. [= *Medicorum Graecorum opera quae extant*, ed. de Karl Gottlob Kühn, XIV, Lepizig 1927, pág. 212]); según Diels 1921, pág. 70, se trata de «un médico que escribía en torno al año 198 d. C.»; véase Plutarco, *Catón el menor*, 3, 1, y *Escolios a la Antología Palatina*, VI 286; Norden 1939, pág. 189.

[104] Meier 1939.

[105] Wilamowitz-Moellendorf 1899, en los versos 732 y ss. del *Hipólito* de Eurípides.

[106] Eurípides, *Fragmentos*, 484 [= *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. de A. Nauck, Leipzig 1889, pág. 511]; véase Kerényi 1950 (ed. 1966, pág. 333).

[107] Apolodoro, *Biblioteca*, III 15, 9 [ed. de Frazer cit., II, pág. 118].

[108] Ovidio, *Metamorfosis*, VIII 237 y ss.; Higinio, *Fábulas*, 271 [= N. 274, § 14, en la ed. de H. I. Rose, *Hygini Fabulae*, Leiden s. a., pág. 167].

[109] Kerényi 1926, págs. 64 y ss.

[110] Romanelli 1938.

[111] Sófocles, *Fragmentos*, 300 y ss. [= ed. de A. Nauck, cit., pág. 201 y ss.]; Apolodoro, *Biblioteca, Epítome*, II 4 [ed. de Frazer, cit., II, pág. 156 y ss.]; Zenobio, IV 92 [ed. de E. L. von Leutsch y F. G. Schneidewin, *Corpus Paroeimographorum Graecorum*, I, Gotinga 1839, ed. anast. Hildesheim 1958, págs. 110, 15-112, 30].

[112] *Antología Palatina*, VI 224, 1.

[113] Hesiquio, *s. v. labyrinthos* [H. Schmidt, II, A-P, Jena 1861, págs. 2, 33 y ss.] y Suda, *s. v. labyrinthos* [ed. de A. Adler, III, K-O.Ω, Leipzig 1933, ed. anast. 1967, pág. 226, 2-6].

[114] Cultrera 1924, pág. 31; Eilmann 1931, pág. 72.

[115] Hörnes-Menghin 1925, pág. 319, fig. 1.

[116] Wilke 1923, figs. 221-223 y 227.

[117] Ibid., págs. 128 y ss.

[118] Ibid., pág. 177; Schultz 1924, págs. 109 y ss.

[119] Agradecemos a Franz Altheim y a Erika Trautmann las fotografías.

[120] Altheim-Trautmann 1938, págs. 12 y ss.; para otros ejemplos véase ibid., figs. 37 y ss.

[121] Ibid., págs. 12 y ss.

[122] Kerényi 1940c, pág. 78.

[123] Anaximandro, *Fragmentos*, 1-3 Diels [= ed. de Colli, II, Milán 1978, págs. 154-156].

[124] Simplicio, *Comentarios a la Física de Aristóteles* [ed. de H. Diels, *Commentaria in Aristotelem Graeca*, IX, Berlín 1882, pág. 470, 23 y ss.]

[125] Bossert 1923, figs. 50, 52 y 53.

[126] Schuchhardt 1926, fig. 147a.

[127] Bossert 1923, págs. 204 y ss.; para las tumbas de piedra, ibid., págs. 234 y ss.

[128] Ibid., fig. 206.

[129] Fimmen 1921, 2.ª ed. 1924, págs. 200 y ss.; Ranke 1928, pág. 354.

[130] Scheltema 1928, pág. 351; Fimmen 1921, 2.ª ed. 1924, págs. 198 y ss.

[131] Ranke 1928, pág. 354.

[132] Bossert 1923, figs. 71 y ss.

[133] Charbonneaux 1929, lám. 18.

[134] Bossert 1923, fig. 34.

[135] Fimmen 1921, 2.ª ed. 1924, pág. 198.

[136] Ugolini 1934, fig. 13.

[137] Ibid., fig. 73.

[138] Ibid., fig. 33.

[139] Schuchhardt 1926, láms. 18, 2.

[140] Fimmen 1921, 2.ª ed. 1924, fig. 126; Schuchhardt 1926, págs. 118 y ss.

[141] Ranke 1928, pág. 353.

[142] Obermeier 1926, pág. 141; Schuchhardt 1926, figs. 6c, 6e.

[143] Schuchhardt 1926, fig. 5b.

[144] Wilke 1910, pág. 70; Schuchhardt 1926, pág. 312.

[145] Scheltema 1928, pág. 352.

[146] Schuchhardt 1926, pág. 176; Scheltema 1928, pág. 351.

[147] Materiales del Instituto Frobenius publicados en Wilhelm II, 1934; véase por ejemplo, fig. 13.

[148] Ibid., fig. 33.

[149] Ibid., fig. 6a.

[150] Schuchhardt 1926, fig. 109.

[151] Wilhelm II 1934, figs. 10 y 13.

[152] Ibid., fig. 9.

[153] Joyce 1912, láms. 3, 13 y 21, 7.

[154] Lippold 1934, col. 1082.

[155] Scheltema 1928, pág. 352.

[156] Fimmen 1921, 2.ª ed. 1924, fig. 131.

[157] Ibid., fig. 107.

[158] Wolters 1908.

[159] Ibid., láms. 2 y 3.

[160] Lechler 1921, lám. 11.

[161] Conservado en el Museo Nacional de Atenas.

[162] Sboronos 1890, lám. 25; Cook 1914, láms. 333 y ss., 354.

[163] Wilhelm II 1934, lám. C. En los años treinta, la esvástica con orientación hacia la izquierda –ya en origen un signo «fatal»– fue elegida como emblema del poder.

[164] Apolodoro, *Biblioteca*, III 1, 4 [ed. de Frazer cit., II, pág. 304].

[165] Larsen 1916.

[166] En Mandelgren 1866, reproducido en Larsen 1916.

[167] Larsen 1916, pág. 128.

[168] Hommel 1919.

[169] En Hildebrand, pág. 706, reproducido en Larsen 1916.

[170] Kerényi 1953b.

[171] Matthews 1922, fig. 56: «Laberintos sobre baldosas, Abadía de Tousssaints (Châlons-sur-Marne)».

[172] Kerényi 1941a, véase en este volumen págs. 140 y ss.

[173] Götze 1939, págs. 63 y ss.

[174] Kerényi 1942, pág. 28.

[175] Götze 1939, lám. 4.

[176] Kerényi 1942, pág. 33.

[177] *Inscriptiones Graecae* [ed. de G. Kaibel, XIV, Berlín 1890], núm. 1093, pág. 292.

[178] Agradezco las fotografías al profesor A. M. Colini de Roma.

Notas al apéndice

[1] Robert 1939.

[2] Kerényi 1948, n. 66 y pág. 56.

[3] Grégoire 1949.

[4] Ibid., pág. 8, n. 1.

[5] *Escolios a la Ilíada de Homero*, I 39 [ed. de H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*, I, Berlín 1969, págs. 20 y ss.].

[6] Valerio Máximo, I 8, 2; Ovidio, *Metamorfosis*, XV 622-744.

[7] Grégoire 1949, pág. 109.

[8] Sófocles, *Electra*, 6, y *Escolios ad locum* [ed. de R.-F. Ph. Brunck, *Scholia Graeca in Sophoclem*, Oxford, 2.ª ed. 1810, pág. 78].

[9] Hamilton-Tischbein 1791, II, págs. 42 y ss., lám. 17; Lenormant-de Witte 1844, II, págs. 353 y ss., lám. 107; Cook 1914, I, pág. 424, fig. 306.

[10] Eliano, *Historia de los animales*, XI, 3; Diógenes Laercio, V 91. Véase también Kerényi 1949, págs. 172 y ss.

[11] *Mythographi Vaticani*, III, 16 [ed. de G. H. Bode, *Scriptores Rerum mythicarum latini tres, Romae nuper reperti*, Celle 1834, pág. 209, 23 y ss. (véase también la ed. de A. Mai, *Classicorum Auctorum et Vaticanis codicibus editorum*, III, Roma 1831, págs. 227a y ss.)].

[12] Brelich 1949, págs. 41 y ss.

Capítulo 2

[1] Otto 1955.

[2] Otto 1962 (2.ª ed. 1963, págs. 217-220).

[3] Titanomaquia, fr. 5 [ed. de G. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1877, págs. 5-8, núm. 1].

[4] Jenofonte, *Banquete*, II, 15-19 [ed. de L. Dindorf, fasc. I, Lepizig 1898, págs. 77 y ss.].

[5] Eurípides, *Bacantes*, vv. 184 y ss.

[6] Otto 1962 (2.ª ed. 1963, pág. 219).

[7] Luciano, *Sobre la danza*, 7 [ed. de G. Dindorf, París 1840, pág. 346a; ed. de I. Sommerbrodt, Berlín 1893, vol. II/1, págs. 130 y ss].

[8] Prebelakēs 1948-1950; véase la trad. francesa: *Le Crétois*, París 1962.

[9] Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 78 y ss.

[10] Mehl 1956, pág. 902.

[11] Esteatita procedente de Cnosos, 2400-2000 a. C. Agradezco la información a Alexiou Stylianos.

[12] Kerényi 1941b, véase más arriba, pág. 82.

[13] Diels 1890, pág. 91.

[14] Friis Johansen 1945.

[15] Homolle 1882, pág. 23, núm. 189. Pólux, IV 101 [ed. de E. Bethe, *Pollucis Onomasticon*, fasc. I, Libri I-V, Leipzig 1900, ed. anast. 1967, pág. 230, 16] menciona los dos *akra* que tienen en la mano los directores de la danza; se trata de los dos cabos de la cuerda.

[16] Kerényi 1941b, véase más arriba, pág. 92.

[17] Eurípides, *Hipólito*, vv. 732 y ss.; veáse también Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 84 y ss. y n. 105.

[18] Véase más arriba, pág. 71.

[19] M. Terencio Varrón, cit. en Servio, *Comentarios a Virgilio, Bucólicas*, V 73: *Sane ut in*

religionibus saltaretur, haec ratio est, quod nullam maiores nostri partem corporis esse voluerunt, quae non sentiret religionem [ed. de G. Thilo, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, Leipzig 1887, pág. 63, 8-10].

[20] Kerényi 1941b, véase más arriba, pág. 82.

[21] Lang 1958, pág. 190.

Capítulo 3

[1] Wissowa 1912, págs. 248 y ss.; Laum 1924, pág. 147.

[2] Philippson 1939, págs. 3 y ss.

[3] Otto 1931, en Otto 1955, pág. 98.

[4] Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, I 32, 90.

[5] Ibid., I 18, 48.

[6] Laum 1924, pág. 149.

[7] Kerényi 1942, págs. 11 y ss.

[8] Ibid.

[9] Rychner 1941.

[10] Laum 1924, pág. 127.

[11] Regling 1924, pág. 1.

[12] Laum 1924, pág. 127.

[13] Regling 1924, pág. 4.

[14] Ibid., pág. 9.

[15] Villenoisy-Frémont 1909.

[16] Regling 1924, n. 481.

[17] Kerényi 1942, págs. 28 y ss.

[18] Ibid., pág. 30.

[19] Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 51 y ss.

[20] Koch 1933, pág. 112.

[21] Cicerón, *Contra Verres*, IV 118.

[22] Homero, *Odisea*, I 50 y I 70.

[23] Kerényi-Lanckoronski 1941: la *Introducción* (págs. 7-34) co ıstituye la base del presente trabajo.

[24] Tudeer 1913, págs. 55 y ss.

[25] Cabeza de Aretusa de Cimón.

[26] Frígilo y Evárquidas: véase ibid., págs. 36 y ss.

[27] Cicerón, *Contra Verres*, IV 118.

[28] Véase por último Boehringer 1929.

[29] Píndaro, *Nemeas*, I 1 y ss.

[30] Píndaro, *Píticas*, II, 7, y *Escolios. ad locum* [ed. de A. B. Drachmann, *Scholia vetera in Pindari Carmina*, II, *Scholia in Pythionicas...*, Leiden 1910, págs. 33 y ss., n. 12a].

[31] Las dos variantes fundamentales están tomadas de Pausanias, V 7, 2 y ss., y de Ovidio, *Metamorfosis*, V. 576 y ss.

[32] Se trata de Letrioli: véase Pausanias, VI 22, 9.

[33] Maass 1908.

[34] Pausanias, V 7, 3.

[35] Carducci 1872, vv. 13-15 (en la ed. de 1935, pág. 252).

[36] Diodoro, V 4.

[37] Lange 1941, lám. 39, y epígrafe a la pág. 123.

[38] *Escolios a las Nemeas de Píndaro*, I 3 [ed. de A. B. Drachmann cit., III, *Scholia in Nemeonidas et Isthmionicas. Epimetrum. Indices*, Leipzig 1927, págs. 9 y ss.].

[39] Kerényi 1940c, págs. 88 y ss.

[40] Hesíodo, *Teogonía*, 215.

[41] Los monstruos marinos Forcis y Ceto, en *Escolios a las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*, IV, 1399d [ed. de K. Wendel, *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Berlín 1935, pág. 317, líneas 5-9].

[42] Apolodoro, *Biblioteca*, II 5, 11 [ed. de J. G. Frazer, I, Londres 1921, pág. 220].

[43] Higinio, *Fábulas*, 181 [ed. de H. I. Rose, *Hyginii Fabulae*, Leiden s. a., págs. 125-127; véase espec. pág. 125].

[44] Hegel 1837 (2.ª ed. 1840, pág. 35).

[45] Hesíodo, *Trabajos y días*, 58; Píndaro, *Nemeas*, VI 1 y ss.

[46] Homero, *Ilíada*, XX 131.

[47] Kerényi 1940b, pág. 232.

Capítulo 4

[1] Da Mode 1944. Véase la alusión en Schefold 1941, pág. 525.

[2] Müller 1830.

[3] Me refiero solamente a la afinidad general de este tipo de deidades femeninas. En cuanto a la relación que une a Rea y Dioniso, véase Kerényi 1951a, págs. 27 y pág. 34, n. 63.

[4] Rohde 1890; Rohde 1901, II, pág. 332.

[5] Wilamowitz-Moellendorf 1931 [2.ª ed. 1955].

[6] Ibid., I, págs. 60 y ss.

[7] Otto 1933, pág. 58.

[8] Wilamowitz-Moellendorf 1931, I, pág. 61.

[9] Ibid., págs. 411 y ss. (2.ª ed. 1955, pág 405).

[10] Nilsson 1941 (2.ª ed. 1955).

[11] Ibid., I, pág. 581.

[12] Ibid., pág. 564, n. 1.

[13] Otto 1933.

[14] Kerényi 1951b, pág.13; Kerényi 1954, pág. 645.

[15] Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, II 62; Arriano, *Anábasis de Alejandro*, II 16; Eustacio [*Commentarii* 1166], en *Geographi graeci minores* [ed. de K. Müller, París 1861), II, págs. 406 y ss.; Eusebio [*Crónica*], ed. de A. I. K. Schöne [Berlín 1875], II, págs. 28 y 30; Eusebio Jerónimo, I. K. Fotheringham [*Eusebii Pamphili Chronici Canones latine vertit, adauxit, ad sua tempora produxit S. Eusebius Hieronymus*, Londres 1923, págs. 63 y 65].

[16] Jeanmaire 1951.

[17] KN Gg. 702.2, cit. en Palmer 1955, pág. 40. Debo la indicación al propio profesor Palmer, al cual deseo repetir también aquí mi agradecimiento. [Véase además págs. 165 y ss.].

[18] Usener 1902.

[19] Eurípides, *Bacantes*, 142.

[20] Ovidio, *Fastos*, III 736 y ss.

[21] Servicio especial de Londres, en *The New York Times* del 5 de diciembre de 1955.

[22] Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 51 y ss.

[23] Homero, *Ilíada*, XVIII 590-592.

[24] Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 51 y ss.

[25] Kerényi 1951c (2.ª ed. 1966; véase espec. II, pág. 249).

[26] Hesiquio, *Léxico* [ed. de K. Latte, I. A-Δ, Copenhague 1953, pág. 244: Αριήδαν· τὴν Ἀριάδνην· Κρῆτες; véase también *ibid.*, *s. v.* ἀρίδηλον· ἔκδολον. (φανηροῦν)· φανηρόν].

[27] Homero, *Odisea*, IX 321-325 [trad. it. Rosa Calzecchi Onesti].

[28] Otto 1933, pág. 55.

[29] Kerényi 1948, págs. 39 y 101.

[30] Otto 1933, pág. 171.

[31] Wilamowitz-Moellendorf 1931, I, pág. 409 (2.ª ed. 1955, pág. 405).

[32] Nilsson 1957, págs. 382 y ss.

[33] Nilsson 1941, I (2.ª ed. 1955, pág. 315).

[34] El vaso no se ha publicado. Se encuentra en el museo de Tarento y fue encontrado el 4 de agosto de 1952. Agradezco la indicación al doctor K. Schauenburg de Bonn. En Kerényi 1951c, lám. 65, ya presenté otra pintura sobre cerámica, del Maestro de Sileo, en la cual Dioniso y Atenea separan por la fuerza a Teseo y Ariadna.

[35] Otto 1933, pág. 168.

[36] Ibid., pág. 172.

[37] Wilamowitz-Moellendorf 1931, I, pág. 407 (2.ª ed. 1955, pág. 403).

[38] Diodoro, V 50.

[39] Kerényi 1951a, pág. 13 y ss.

[40] Robert 1878, págs. 39 y ss.; Maass 1883, págs. 60 y ss.

[41] *Himnos homéricos*, I 1.

[42] Apolodoro, *Biblioteca*, III 5, 3 [ed. de J. G. Frazer, I, Londres 1921, pág. 330-332].

[43] *Inscriptiones Graecae* [ed. de F. Hiller de Gaertringen, vol. I *ed. minor*, Berlín 1924, núms. 186 y ss., págs. 76 y ss.].

[44] Véase la forma «Εκαρος, Ἔκκαρος, Ἴκαρος que asume el nombre de la isla (Bürchner 1914, col. 978: pero probablemente el nombre se da con la iota larga sólo en el hexámetro).

[45] Wrede 1928.

[46] Kerényi 1951c, I, pág. 244 [Se trata de *Himnos homéricos*, VI, dedicado a Dioniso, vv. 6 y ss.].

[47] Buck 1889, págs. 464 y ss.

[48] Pfuhl 1900, págs. 73 y 109.

[49] Homero, *Ilíada*, VI 136.

[50] Otto 1933, pág. 62.

[51] Kerényi 1935, pág. 38.

[52] En el debate que siguió a esta intervención, el profesor Georg Schreiber dio especial relieve al valor histórico-cultural e histórico-religioso al carácter de «dios del vino» atribuido a Dioniso; me parece que, después de las observaciones críticas de Otto 1933,

págs. 53 y ss., dirigidas contra quienes persisten en negar tal aspecto, no se podría afirmar nada más sensato y razonable en demostración de lo contrario. En polémica con Nilsson 1951, págs. 4 y ss., véase Kerényi 1953a, pág. 86, n. 1. Los argumentos de Nilsson se basan en una *petitio principii*. Plutarco (*Teseo* XXI 4) atestigua que la fiesta de las Oscoforias se celebraba precisamente en honor de Dionisos y de Ariadna. Véase Deubner 1932, pág. 143. Durante la fiesta de las Carneas, los Estafilodromos podían ser dionisíacos, según el actual punto de vista científico: esto, al menos en templos predóricos (el dato se toma de las tablillas de Pilos. Véase el culto a Dioniso Pilax en Amiclas (Pausanias, III 19, 6) y el *Bacchicus ritus* durante las Jacintias (Macrobio, *Saturnales*, I 18, 2). En esta nueva sede me ha sido posible solamente aludir a la cuestión en los nuevos términos en los que ahora se plantea; para obtener resultados definitivos es necesario continuar la investigación.

Capítulo 5

[1] Kerényi 1936; Kerényi 1937, pág. 178 [véase también 2.ª ed. 1941, págs. 178 y ss, y 3.ª ed. 1953, pág. 162].

[2] Palmer 1955, pág. 40.

[3] Ventris-Chadwick 1956, pág. 310, núms. 205 ss. «Miel» está escrito *me-ri* en el Ánfora I.

[4] Nietzsche 1888, pág. 358.

[5] Nietzsche 1883, pág. 288, 34-37.

[6] *Himnos homéricos* [IV 562: θεῶν ἡδεῖα ἐδωδή].

[7] Un argumento a favor es precisamente la apofonía vocálica.

[8] Kerényi 1941b, véase más arriba, págs. 51 y ss.

[9] Homero, *Odisea*, XI 320-324; véase Otto 1933, pág. 55, además de Kerényi 1956 [véase además, págs. 155 y ss.].

Capítulo 6

[1] Homero, *Odisea*, XIX 178.

[2] Hesíodo, *Teogonía*, vv. 467 y ss.

[3] Platón, *Leyes*, I, pág. 625b.

Nota sobre las fuentes

Este volumen, tal como lo presentamos al lector español, existe sólo en italiano, en ninguna otra lengua más, ni siquiera en alemán. Como es sabido, Kerényi acostumbraba publicar sus trabajos (ya se tratase de artículos dispersos en revistas o de libros concebidos e impresos como investigaciones completas y autónomas) varias veces y siempre en una vestimenta cosida de nuevo y diversamente bordada, con retoques intra e intertextuales y recomponiendo los volúmenes así nacidos también en su significado integral.

Esto testimonia ante todo el gusto, en parte literario, por la «estructura» y la «forma» unitarias de la obra, gusto que en Kerényi fue siempre marcado, pero más que nada, en un plano más fundamental, diríamos incluso epistemológico, la poderosa «permanencia» de cada una de sus intervenciones y la permanente capacidad (que en Kerényi fue en primera instancia *estilo)* para «mirar siempre al centro», diciendo «siempre la misma cosa», la cual se refleja, transcribe y pone a prueba en diferentes ocasiones ejemplares. Testimonia, en suma, cuán tenaz y sólido, pero al mismo tiempo dúctil, elástico y maleable, era el proyecto teórico general que estaba en la base de las indagaciones específicas y de *la* indagación kerenyiana en su totalidad. La característica de «repetir siempre la misma verdad» es el rasgo peculiar de los grandes maestros. Y en pocos libros como en éste pone Kerényi de manifiesto que es un maestro no sólo grande sino –hasta allí donde es más incomprendido y hasta mal entendido– insustituible y hasta hoy no superado.

Ese «proyecto teórico general» funciona en sus libros –y paradójicamente con igual vigor en éste, que él nunca organizó como tal– a modo de conector y distribuidor energético, de estabilizador entrópico. Es, en fin, la trama *del Libro* de Kerényi, en el cual *todos los libros* suyos confluyen idealmente.

Si bien es cierto, en efecto, que Kerényi nunca hizo el libro que el lector tiene en sus manos, por motivos que nos son desconocidos, sigue siendo igualmente indiscutible que el tema del laberinto pervive a lo largo de

toda su obra, reflejándose como la huella portante o el esqueleto de soporte de muchos problemas, y en última instancia a modo de gran metáfora textual y epistemológica. El laberinto no pudo recibir de manos del propio Kerényi el honor de un libro completo en sí mismo, que recogiera los «Estudios sobre el laberinto» (cuya autonomía científica es además indiscutible) y los integrase con los posteriores trabajos, con las distintas ocasiones de relanzamiento y «variaciones sobre el tema» que en los años posteriores a 1941 ejecutó Kerényi, siempre articulando en niveles inéditos los temas ya presentes en el horizonte de fondo del libro mayor.

Por estos motivos se ha concebido, perfilado y realizado este volumen, en parte para compensar una ausencia dolorosa. Su título italiano, *Nel labirinto*, alude, por una parte, a la condición existencial privada del autor e (hipotéticamente) del lector mismo, por otra, a la situación del problema y del contenido (ya que los ensayos aquí reunidos se ocupan sin excepción, en extensiones y desde perspectivas diferentes, de un aspecto y de todos los aspectos del mitologema laberíntico) y, aún por otra, a la situación de la metodología.

A fin de que el lector interesado pueda acudir sin dificultad a los textos en su forma original, se ofrecen a continuación las fuentes de cada uno de los textos que componen el volumen, especificando que las traducciones se han realizado en todos los casos utilizando la última edición aparecida.

«Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee», en *Albae Vigiliae*, vol. 15 (Pantheon, Ámsterdam y Leipzig 1941); 1.ª ed. en *Albae Vigiliae*, vol. 10, nueva serie (Rhein, Zúrich 1950) con dedicatoria a C. G. Jung por su 75 cumpleaños, y con el añadido de una Premisa y un Apéndice, este último titulado «Über Schlange und Mäuse im Apollon- und Asklepioskult», traducido aquí como «Apéndice al Capítulo Primero». El escrito fue incluido después en Kerényi, *Humanistische Seelenforschung*, vol. I de las *Werke in Einzelausgaben* (Langen-Müller, Múnich y Viena 1966), págs. 226-273, con ligeras variantes. Una primera versión del ensayo había aparecido, en forma reducida, con el título «Labyrinthos: der Linienreflex einer mythologischen Idee», en AA. VV., *Laureae Aquincenses memoriae Valentini Kuzsinsky dictae, Dissertationes Pannonicae*, 2.ª ser., núm. 11 (Budapest 1941), págs. 3-29.

«**Vom Labyrinthos zu Syrthos: Gedanken über den griechischen Tanz**», en *Atlantis*, vol. 35, págs. 627-633 (1963) con el título «Gedanken über den griechischen Tanz»; 2.ª ed. ampliada en Kerényi, *Humanistische Seelenforschung* cit., págs. 274-288.

«**Arethusa: über Menschengestalt und mythologische Idee**», texto introductorio a L. M. Lanckoronski, «Das griechische Antlitz in Meisterwerken der Münzkunst», en *Albae Vigiliae*, vol. 3 (Pantheon, Ámsterdam y Leipzig 1940); reimpreso luego como Introducción al volumen de Kerényi y Lanckoronski, *Der Mythos der Hellenen in Meisterwerken der Munzkunst* (1941), págs. 7-34; y aparecido después en Kerényi, *Humanistische Seelenforschung* cit., págs. 203-219.

«**Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung**», en *Arbeitgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen-Geisteswissenschaften*, núm. 58 (Westdeutscher Verlag, Colonia y Opladen 1956).

«**Die Herrin des Labyrinthes**», en *Neue Zürcher Zeitung*, 25 de octubre de 1956; publicado nuevamente en el volumen *Griechische Miniaturen* (Rhein, Zúrich 1957), págs. 111-117; e incluido finalmente en *Auf Spuren des Mythos*, vol. 2 de las *Werke in Einzelausgaben* (Langen-Müller, Múnich y Viena 1966), págs. 266-270.

«**Heiliges Kreta**», en *Merian*, vol. 16, págs. 41-46 (1963); posteriormente en *Auf Spuren des Mythos* cit., págs. 274-288.

Bibliografía

Advertencia. En ninguna de sus obras hizo uso Kerényi de un criterio bibliográfico uniforme y coherente. Por el contrario, tanto en el cuerpo de los textos como incluso en las notas, las referencias a los autores clásicos y las remisiones a la literatura científica representaban para él más una llamada tan esencial cuanto a menudo demasiado genérica a «lugares» referenciales que una explícita declaración de «fuentes» (y por lo tanto una presentación de los «materiales» empleados durante la construcción de su propio edificio conceptual-demostrativo). Así pues, en la bibliografía que sigue (y en las notas a los textos recogidos en este volumen) se ha uniformizado, en la medida de lo posible, el sistema de referencias bibliográficas con la intención de hacerlo al mismo tiempo ágil y eficaz, además de intrínsecamente concorde. Por ello se ha preferido hacer confluir en las notas todas las referencias textuales (tanto a los clásicos antiguos como a los modernos), con indicación exacta de las fuentes de mayor importancia o autoridad científica, en el caso de textos menos habituales para el lector no especializado o difíciles de encontrar (no, por tanto, para los clásicos ya disponibles en ediciones corrientes).

En especial, para la bibliografía se han seguido los siguientes criterios:

1) si una obra ha aparecido en varios volúmenes, y por lo tanto en varios años de publicación, en la entrada se indica sólo el primer año (por ejemplo: Hamilton-Tischbein 1791, para los cuatro volúmenes aparecidos en los años 1791-1795);

2) en el caso de artículos aparecidos en revistas donde el año de publicación no corresponda al indicado en la cabecera, en la entrada se indica el año de publicación (por ejemplo, Kerényi 1951a, para el artículo aparecido en *Eranos Jahrbuch*, XIX, de 1950);

3) en los títulos alemanes e ingleses se completan cuando resulta necesario, por ejemplo, para obras de los siglos XVIII y XIX, las iniciales mayúsculas en los nombres comunes;

4) en los límites de lo posible, especialmente para las obras del propio Kerényi, se indican las ediciones posteriores a la primera (la mencionada en la entrada bibliográfica) en el caso de que Kerényi se refiera a ellas, o cuando resulte necesaria la localización exacta de la fuente.

C. B.

Almgren 1923 Almgren, Oscar, «Sveriges fasta fornlämningar från hednatiden; andra omarbetade upplagan» *(Föreningen urds skrifter,* I), J. A. Lindblands, Upsala 1923.

Altheim 1931 Altheim, Franz, «Terra mater: Untersuchungen zur altitalienischen Religionssgeschichte» *(Religionssgeschichte Versuche und Vorarbeiten,* vol. XXII, cuaderno 2), A. Töpelmann, Giessen 1931.

Altheim-Trautmann 1938 Altheim, Franz-Trautmann, Erika, «Neue Felsbilder aus der Val Camonica: die Sonne im Kult und Mythos», en *Wörter und Sachen,* XIX, nueva serie 1 (1938), págs. 12-45.

Baumann 1936 Baumann, Hermann, *Schöpfung und Urzeit des menschen im Mythus der afrikanischen Völker,* S. Reimer/Andrews & Steiner, Berlín 1936.

Benndorf 1936 Benndorf, Otto, «Kunsthistorische Ergänzungen zu § 4 vom Troja-Spiele», en *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der k. Akademie der Wissenschaften,* vol. 123 (1890) sección III, Viena 1891, págs. 47-55 [Nota complementaria al texto de Büdinger: véase ibid., pág. 47, n. 3].

Boehringer 1929 Boehringer, Erich, *Die Münzen von Syrakus,* W. de Gruyter, Berlín-Leipzig 1929.

Böhl 1935 Böhl, Franz Marius Theodor, «Zum babylonischen Ursprung des Labyrinths», en AA. VV., *Miscellanea orientalia dedicata Antonio Deimel annos 70 complenti (Analecta Orientalia,* 12), Pontificio Istituto Biblico, Roma 1935, págs. 6-23.

Böhme 1886 Böhme, Franz Magnus, *Geschichte de Tanzes in Deutschland: Beitrag zur deutschen Sitten- Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben,* 2 vols., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886.

Bossert 1923 Bossert, Helmuth Th., *Altkreta: Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf Kykladen während der Bronzezeit,* Wasmuth, Berlín 1923.

Brelich 1949 Brelich, Angelo, «Vesta» (*Albae Vigiliae,* nueva serie VII), Rhein Verlag, Zúrich 1949.

British Museum 1886 British Museum (ed.), *Crete and the Aegean Isles,* Londres 1886.

Buck 1889 Buck, Carl D., «Discoveries in the Attic Deme of Ikaria, 1888: VIII. Sculptures», en *American Journal of Archaeology and of History of Fine Arts,* V (1889), págs. 461-477.

Büdinger 1891 Büdinger, Max, «Die römischen Spiele und der Pa-

triciat: eine historische Untersuchung», en *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der k. Akademie der Wissenschaften*, vol. 123 (1890) III art., Viena 1891.

Bürchner 1914 Bürchner, L., «Ikaros 1», en A. Pauly-G. Wissowa (ed.), *Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, IX/1, J. B. Metzler, Stuttgart 1914, cols. 978-985.

Campi 1651 Campi, Pietro Maria, *Dell'historia ecclesiastica di Piacenza*, 3 vols., G. Bazachi, Piacenza 1651-1662.

Carducci 1872 Carducci, Giosuè, «Primavere eleniche II: Dorica», Carducci, *Opere*, vol. 3: *Giambi ed epodi* y *Rime nuove*, Zanichelli, Bolonia 1935.

Charbonneaux 1929 Charbonneaux, Jean, *L'art égéen*, G. van Oest, París-Bruselas 1929.

Cook 1914 Cook, Arthur Bernard, *Zeus: a Study in Ancient Religion*, 3 vols., The University Press, Cambridge 1914-1940.

Cultrera 1924 Cultrera, Giuseppe, «Un braciere etrusco di impasto», en *Bulletino della Commisione Archeologica di Roma*, LII (1924), fasc. I-IV, págs. 26-43.

Deacon 1934 Deacon, Arthur Bernard, «Geometrical Drawings from Malekula», en *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* (1934).

Deubner 1932 Deubner, Ludwig August, *Attische Feste*, H. Keller, Berlín 1932 (ed. anast. G. Olms, Hildesheim 1962).

De Witte-Lenormant 1844 véase Lenormant-de Witte 1844.

Diels 1890 Diels, Hermann, *Sibyllinische Blätter*, G. Reimer, Berlín 1890.

Diels 1921 Diels, Hermann, «Das Labyrinth», en AA. VV., *Festgabe von Fachgenossen und Freunden Adolf von Harnack zum siebzigsten Geburtstag dargebracht*, J. C. B. Mohr, Tubinga 1921, págs. 61-72.

Eilmann 1931 Eilmann, Richard, *Labyrinthos: ein Betrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornamentes*, Buchdruckerei «Hestia», Atenas 1931.

Eitrem 1915 Eitrem, Samson, «Opferrritus und Voropfer der Griechen und Römer» (*Videnskapsselskapets skrifter*, II – Hist. filos. Klasse, 1914, núm. 1), ed. por H. A. Benneches, Cristianía 1915.

Erdman 1934 Erdman, Adolf, *Die Religion der Ägypter, ihr Werden und Vergehen in vier Jahrtausend*, W. de Gruyter, Berlín 1934.

Evans 1901 Evans, Arthur John, «The Palace of Knossos: Provisional

Report of the Excavations for the Year 1901» (*British School of Athens*, Annual, núm. 7, sesión 1900-1901, págs. 1-120), Londres 1901.

Fimmen 1921 Fimmen, Diedrich, *Die kretisch-mykenische Kultur*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlín 1921 (2.ª ed. 1924).

Frémont-Villenoisy 1909 véase Villenoisy-Frémont 1909.

Fries 1871 Fries, *En sommer in Finmarken*, 1871.

Friis Johansen 1945 Friis Johansen, Knud, «Thésée et la danse à Délos: étude herméneutique» (*Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Arkaeologisk-kunsthistoriske Meddelelser*, III, núm. 3), E. Munksgaard, Copenhague 1945.

Gerstenberg 1942 Gerstenberg, Joachim, *Griechenland: Idee und Erlebnis*, Broschek & Co., Hamburgo 1942.

Giglioli 1929 Giglioli, Giulio Quirino, «L'oinochoe di Tragliatella», en *Studi etruschi*, III (1929), págs. 111-1159.

Götze 1939 Götze, Bernt, *Das Rundgrab bei Falerii: Baugeschichte des römischen Adels- und Kaisergrabes. Grabbau und Bauplanung des Augustus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1939.

Granet 1926 Granet, Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, 3 vols., F. Alcan, París 1926.

Grégoire 1949 Grégoire, Henri, «Asklépios, Apollon Smintheus et Rudra: études sur le dieu à la taupe et le dieu au rat dans la Grèce et dans l'Inde (*Académie Royal de Belgique – Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques – Mémoires*, XLV/1), Bruselas 1949.

Grey 1855 Grey, George, *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the New Zealand Race as Furnished by Their Priests and Chiefs*, J. Murray, Londres 1855.

Guardini 1941 Guardini, Romano, «Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins», en E. Grassi (ed.), *Schriften für die geistliche Überlieferung*, IV, H. Küpper, Berlín 1941.

Guillermo II véase Wilhelm II.

Güntert 1932 Güntert, Hermann, *Labyrinth: eine sprachwissentschaftliche Untersuchung*, C. Winter, Heidelberg 1932.

Hambruch 1921 Hambruch, Paul (ed.), *Südseemärchen aus Australien, Neu-Guinea, Figji, Karolinen, Samoa, Tonga, Hawaii, Neu-Seeland u. a.*, E. Diederichs, Jena 1921.

Hamilton-Tischbein 1791 Hamilton, William, *Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but Chiefly in the Neighbourhood of*

Naples during the Course of the Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXX now in Possession of Sir William Hamilton (...) with Remarks on Each Vase by the Collector, 4 vols., W. Tischbein, Nápoles 1791-1795.

Haussoullier 1905 Haussoullier, Bernard, «Inscription de Didymes: comptes de la construction du temple d'Apollon Didyméen», en *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n. s. XXIX (1905), págs 237-272.

Hegel 1837 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. de D. E. Gans, Dunker & Humblot, Berlín 1837 (2.ª ed. 1840); trad. it. *Lezioni sulla filosofia della storia*, 3 vols., La Nuova Italia, Florencia 1963 [*Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Tecnos, Madrid 2005].

Hommel 1919 Hommel, Eberhard, «Zur Geschichte des Labyrinths», en *Orientalische Literaturzeitung*, XXII (1919), págs. 63-68.

Homolle 1882 Homolle, Théophile, «Comptes des hiéropes du temple d'Apollon délien», en *Bulletin de Correspondence hellénique*, VI (1882), págs. 1-67.

Homolle 1904 Homolle, Théophile, «Inscriptions de Délos: comptes des hiéropes sous l'archontat de Sosisthénes», en *Bulletin de Correspondence hellénique*, XXVII (1903), págs. 62-103.

Hörnes-Menghin 1925 Hörnes, Moritz-Menghin, Oswald, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christ*, A. Schroll & Co., Viena 1925 (3.ª ed.).

Jeanmaire 1951 Jeanmaire, Henri, *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Payot, París 1951; trad. it., *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Turín 1872.

Jensen-Niggemeyer 1939 Jensen, Adolf Ellegard-Niggemeyer, Hermann (ed.), «Hainuwele: Volkserzählungen von der Moluken-Insel Ceram», con ilustraciones de A. Hahn (*Frobenius-Expedition, 1937-38: Ergebnisse*; vol. I), Klostermann, Frankfurt am Main 1939.

Johansen 1945 véase Friis Johansen 1945

Joyce 1912 Joyce, Thomas Athol, *South American Archaeology: an Introduction to the Archaeology of the South American Continent with Special Reference to the Early History of Peru*, Macmillan & Co., Londres 1912.

Kerényi 1926 Kerényi, Károly [Karl], «Der Sprung vom Leukasfelsen: zur Würdigung des unterirdischen Kultraumes von Porta Maggiore in Rom», en *Archiv für Religionswissenschaft*, XXIV (1926), págs. 61-72.

Kerényi 1935 Kerényi, Károly, «Gedanken über Dionysos», en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XII (1935), págs. 11-40.

Kerényi 1936 Kerényi, Károly, «Die Papyri und das Wesen des alexandrinischen Kultur», en AA. VV., *Atti del IV Congresso internazionale di papirologia*, Florencia, 28 de abril-2 de mayo de 1934 (*Publicazioni di «Aegyptus», Serie scientifica*, vol. V), Vita e Pensiero, Milán 1936, págs. 27-37 (y adición en pág. 497).

Kerényi 1937 Kerényi, Károly, *Apollon: Studien über antike Religion und Humanität*, F. Leo & Co., Viena-Ámsterdam-Leipzig 1937 (2.ª ed.: Pantheon Akademische Verlaganstalt, Ámsterdam-Leipzig 1941; 3.ª ed.: E. Diederichs, Düsseldorf 1953; 4.ª ed., en K. K., *Werke in Einzelausgaben*, IV, Langen-Müller, Múnich-Viena 1980).

Kerényi 1940a Kerényi, Károly, *Die antike Religion: eine Grundlegung*, Pantheon Akademische Verlaganstalt, Ámsterdam-Leipzig 1940 (trad. it. 1940b; 2.ª ed.: 1942; 3.ª ed.: E. Diederichs, Düsseldorf 1952; 4.ª ed., en K. K. *Werke in Einzelausgaben*, VII, Langen-Müller, Múnich-Viena 1971, con muchas inclusiones) [*La religión antigua*, trad. de Adan Kovacsics y Mario León, Herder, Barcelona 1999].

Kerényi 1940b Kerényi, Károly, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, trad it. de D. Cantimori, Zanichelli, Bolonia 1940).

Kerényi 1940c Kerényi, Károly, «Zum Urkind-Mythologiem», *Paideuma*, I (1940), págs. 241-278 (después con el título «Das Urkind in der Urzeit», en C. G. Jung-K. Kerényi, «Das göttliche Kind in mytologischer und psychologischer Beleuchtung» [*Albae Vigiliae*, VI-VII], Pantheon Akademische Verlaganstalt, Ámsterdam-Leipzig 1940, págs.19-82; luego, con el mismo título en C. G. Jung-K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien*, Pantheon-Akademische Verlaganstalt, Ámsterdam-Leipzig 1942, págs. 39-102 [*Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, trads. de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Siruela, Madrid 2004]; 4.ª ed.: Rhein-Verlag, Zúrich 1951, págs. 39-104; finalmente reimpreso en Kerényi 1966, págs. 68-115; trad. it. A. Brelich, «Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia», *Universale scientifica*, núms. 199-200, Boringhieri, Turín, págs. 11-43).

Kerényi 1941a Kerényi, Károly, «Arethusa: über Menschengestalt und mythologische Idee» (cap. 3 del presente volumen).

Kerényi 1941b Kerényi, Károly, «Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee» (cap. 1 del presente volumen).

Kerényi 1942 Kerényi, Károly, «Mythologie und Gnosis, en *Eranos*

Jahrbuch, 1940-1941, Zúrich 1942, págs. 157-229 (el texto apareció el mismo año como un fascículo de 75 páginas en la colección *Albae Vigiliae*, XIV; la segunda parte se reimprimió posteriomente en Kerényi, 1966, págs. 176-202, precedida, en las págs. 150-175, por: «Über Ursprung und Gründung in der Mythologie», ya aparecido como «Einleitung» de C. G. Jung-K. Kerényi, *Einführung...* [cit. en Kerényi 1940c], págs. 9-37 [ed. 1951, págs. 9-38]; trad. it., págs. 11-43.

Kerényi 1945 Kerényi, Károly, *Die Geburt der Helena: Samthumanistischen Schriften aus den Jahren 1943-45* (*Albae Vigiliae*, nueva serie III), Rhein-Verlag, Zúrich 1945; trad. it. parcial, «La nascita di Helena», en K. Kerényi, *Miti e misteri*, Boringheri, Turín 1976, págs. 35-36.

Kerényi 1948 Kerényi, Károly, *Der göttliche Artz: Studien über Asklepios und seine Kultstätten*, Ciba AG, Basilea 1948 (el texto apareció el mismo año, en la misma editorial, también en francés).

Kerényi 1949 Kerényi, Károly, *Niobe: neue Studien über Religion und Humanität*, Rhein-Verlag, Zúrich 1949; después en K. K. *Werke* en *Einzelausgaben*, IV, Langen-Müller, Múnich-Viena 1980; trad. it. parcial, Niobe, en K. Kerényi, *Miti e misteri* cit., págs. 265-284.

Kerényi 1950 Kerényi, Károly, «Die orphische Kosmogonie und der Ursprung der Orphik», en *Eranos Jahrbuch*, 17 (1949), Zúrich 1950, págs. 53-78.

Kerényi 1951a Kerényi, Károly, «Dramatische Gottesgegenwart in der griechischen Religion», *Eranos Jahrbuch*, 19 (1950), Zúrich 1951, págs. 13-39.

Kerényi 1951b Kerényi, Károly, «Miti sul concepimento di Dinoiso (Due conferenze lette all'Università di Roma nel dicembre del 1950)», en *Maia*, IV (1951), págs. 1-13.

Kerényi 1951c Kerényi, Károly, *Die Mythologie der Griechen: I: Göttergeschichten*, Rhein-Verlag, Zúrich 1951 (el vol. II, *Heroengeschichten*, apareció en 1958 en la misma editorial; los 2 vols. fueron reimpresos juntos por Deutscher Taschenbuchverlag, Múnich 1966; trad. it., V. Tedeschi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, 2 vols., Garzanti, Milán 1982; 1.ª ed. Il Saggiatore, 1963).

Kerényi 1953a Kerényi, Károly, «Ekloë», en *Symbolae Osloenses*, XXX (1953), págs. 82-91.

Kerényi 1953b Kerényi, Károly, «Die Sage von der verfolgten Hinde in der hungarischen Gründungssage und 'Im 1001 Tag'», en Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia An-

tigua y Medieval-*Anales de Historia Antigua y Medieval*, 1953, págs. 76-89 (texto al.: págs. 76-84; trad. esp.: págs. 84-89).

Kerényi 1954 Kerényi, Károly, «Die Schichten der Mythologie und ihre Erforschung, en *Universitas*, IX (1954), págs. 637-646.

Kerényi 1956 Kerényi, Károly, «Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung» (cap. 4 del presente volumen).

Kerényi 1963a Kerényi, Károly, *Die Religion der Griechen und der Römer*, Drömer-Knaur, Múnich 1963 (= ed. revisada de Kerényi 1940a).

Kerényi 1963a Kerényi, Károly, «Vom Labyrinthos zum Syrtos: Gedanken über den griechischen Tanz» (cap. 2 del presente volumen).

Kerényi 1966 Kerényi, Károly, *Humanistische Seelenforschung* (= K. K., *Werke in Einzelausgaben*, I), Längen-Müller, Múnich-Viena 1966.

Kerényi-Lanckoronski 1941 Kerényi, Károly-Lanckoronski, Leo Maria, *Der Mythos der Hellenen in Meisterwerken der Münzkunst*, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, Ámsterdam-Leipzig 1941.

Knight 1933 Knight, William Francis Jackson, *Cumaean Gates: A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation Pattern*, B. Blackwell, Oxford 1936.

Koch 1933 Koch, Karl, *Gestirnverehrung im alten Italien: Sol Indiges und der Kreis der Indigetes*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1933.

Krause 1893a Krause, Ernst Ludwig (= Carus Sterne), *Die nordische Herkunft der Trojasage, bezeugt durch dem Krug von Tragliatella, eine dritthalbtausendjährige Urkunde*, C. Flemming, Glogau 1893.

Krause 1893b Krause, Ernst Ludwig (= Carus Sterne), *Die Trojaburgen Nordeuropas, ihr Zusammenhang mit den entführten und gefangen Sonnefrau (Syrith, Brunhild, Ariadne, Helena), den Trojaspielen Schwert- und Labyrinthtänzen zur Feier ihrer Gelehrtendünkel*, C. Flemming, Glogau 1893 (ed. anast. Zeller, Osnabrück 1981).

Kristensen 1910 Kristensen, William Brede, «Over de godsdienstige beteekenis van enkele onde wedstrijden en spelen», en *Theologisch Tijdschrift*, XLIV (1910), págs. 1-16 y ss.

Kristensen 1926 Kristensen, William Brede, *Het leven uit den dood: studiën over egyptische en oud-Griekse godsdienst*, De Erven F. Bohn, Haarlem 1926.

Laidlaw 1933 Laidlaw, William Albert, *A History of Delos*, B. Blackwell, Oxford 1933.

Lanckoronski-Kerényi 1941 véase Kerényi-Lanckoronski 1941.

Lang 1958 Lang, Mabel, recensión de Reusch, Helga, «Die Zeich-

nerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben» (*Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin – Klasse für Sprachen, Literatur, und Kunst*, 1955/1, Akademie-Verlag, Berlín 1955), LXII, núm. 3 (julio de 1958), págs. 333 y ss.

Lange 1941 Lange, Kurt, *Götter Griechenlands: Meisterwerke antiker Münzerkunst*, Grab. Mann, Berlín 1941.

Larsen 1916 Larsen, S., «Alte Sassanidenmuster in nordischen Nachbildung», en AA. VV., *Festschrift Friedrich Carl Andreas zur Vollendung des siebzigsten Lebensjahres am 14. April 1916 dargebracht von Freuden und Schülern*, O. Harrassowitz, Leipzig 1916, págs. 117 y ss.

Laum 1924 Laum, Bernhard, *Heiliges Geld: eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*, J. C. B. Mohr, Tubinga 1924.

Layard 1936 Layard, John, «Maze-Dances and the Ritual of the Labyrinth in Malekula», en *Folklore*, LXVII (1936), págs. 123-170.

Layard 1937 Layard, John, «Labyrinth Ritual in South India: Threshold and Tattoo Designs», en *Folklore*, LXVIII (1937), págs. 115-182.

Layard 1938 Layard, John, «Der Mythos der Totenfahrt auf Malekula», en *Eranos Jahrbuch*, V (1937), Zúrich 1938, págs. 241-291.

Lechler 1921 Lechler, Jörg, *Vom Hackenkreuz: die Geschichte eines Symbolik*, C. Kabitzsch, Leipzig 1921.

Lenormant-de Witte 1844 Lenormant, Charles-de Witte, Jean Joseph Antoine Marie, *Élite des monuments céramograhiques: matériaux pour l'historie des religions et de moeurs de l'antiquité, rassemblés et commentés*, 4 vols., Laleux, París 1844-1861.

Lippold 1934 Lippold, Georg, Recensión de Eilmann 1931, en *Deutsche Literaturzeitung*, serie 3, año 5, cuaderno 23, 10 de junio de 1934, cols. 1079-1083.

Maass 1883 Maass, Ernst, *Analecta Erathostenica*, Weidmann, Berlín 1883.

Maass 1908 Maass, Ernst, «Mutter Erde», en *Jahreshefte des Oesterreichische Archaeologische Institutes in Wien*, XI (1908), págs. 1-29.

Maiuri 1934 Maiuri, Amedeo, *I campi Flegrei dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, La Libreria dello Stato, Roma 1934.

Mandelgren 1866 Mandelgren, Nils Mansson, *Samlingar till svenska konst- och odlingshistorien*, 2 vols., 1866.

Matthews 1922 Matthews, William Henry, *Mazes and Labyrinths: a General Account of Their History and Developments*, Longmans, Green & Co., Londres-Nueva York, etc. 1922.

Mehl 1956 Mehl, Erwin, «Trojaspiel», en K. Pauly-G. Wissowa (eds.),

Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, supl. vol. VIII, A. Druckenmüller, Stuttgart 1956, col. 888-905.

Meier 1939 Meier, Carl Alfred, «Spontanmanifestationen des kollektiven Umbewussten», en *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, XI (1939), págs. 284-303.

Menghin-Hörnes 1925 véase Hörnes-Menghin 1925.

Meyer 1882 Meyer, Wilhelm, «Ein Labyrinth mit Versen», en *Sitzungsberichte der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften – Philosophisch-philologischen und historischen Classe*, año II (1882), págs. 267-300.

Mode 1944 Mode, Heinz, *Indische Frühkulturen und ihre Beziehungen zum Westen*, B. Schwabe & Co., Basilea 1944.

Moreau 1947 Moreau, Jacques, «À propos de la danse des Saliens», en *Latomus*, VI (1947), págs. 85-89.

Mössinger 1940 Mössinger, Friedrich, «Baumtanz und Trojaburg», en *Germanien* (1940), págs. 282-289 (en las págs. 289 y ss., nota complementaria a J. O. Plassman; véase además Plassmann 1940).

Muller 1934 Muller, Frederick, «De beteekenis van he labyrinth» (*Mededeelingen der koninklijke Akademie der Wetenschappen-Afdeling Letterkunde*, parte 78, serie B, núm. 1), Noord-Hollendsche Mitgeversmaatschappij, Ámsterdam 1934.

Müller 1830 Müller, Karl Otfried, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830 (3.ª ed. de F. G. Welcker, A. Heitz, Stuttgart 1878).

Munkácsi 1892 Munkácsi, Bernát, *Vogul népköltési gyüjtemény*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1892 y ss.

Nietzsche 1883 Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, partes I-II, Schmeitzner, Chemnitz 1883; parte III, Schmeitzner, Chemnitz 1884; parte IV, ed. privada, Leipzig 1885; ed. crítica, G. Colli y M. Montinari: Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sección VI, vol. 1, W. de Gruyter, Berlín 1968; trad. it. en *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, t. I, Adelphi, Milán 1968 [*Así habló Zaratustra*, trad. de Juan Carlos García Borrón, Planeta-Agostini, Barcelona 1992].

Nietzsche 1888 Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo* (manuscrito), ed. crítica, G. Colli y M. Montinari: *Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sección VI, vol. 3, W. de Gruyter, Berlín 1969; trad. it. en *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, t. III, Adelphi, Milán 1970 [*Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1998].

Nilsson 1941 Nilsson, Nils Martin Persson, «Geschichte der grie-

chischen Religion» (*Handbuch der Altertumwissenschaft*, sección V, parte 2, vol. 1-2), C. H. Beck, Múnich 1941 (2.ª ed. 1955; 3.ª ed. 1963).

Nilsson 1951 Nilsson, Nils Martin Persson, «Dyonisos Lyknites», en *Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfunder i Lund. Årsberättelse*, 1951-1952, págs. 1-18.

Nilsson 1957 Nilsson, Nils Martin Persson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung, mit Ausschluss der Attischen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstatt 1957 (ed. anast. Cisalpino-Goliardica, Milán 1975).

Norden 1939 Norden, Eduard, «Aus römisch Priesterbüchern» (*Skrifter utgivna av kungl. Humanistiska Vetenskapssamfunder i Lund*, XXIX), CWK Gleerup, Lund 1939.

Obermeier 1926 Obermeier, Hugo, «Kunst, A, Paläolithikum», en M. Ebert (ed.), *Reallexikon der Vorgeschichte*, VII, W. de Gruyter, Berlín 1926, págs. 136a-161a.

Otto 1931 Otto, Walter Friedrich, *Der europäische Geist und die Weisheit des Ostens: Gedanken über das Erbe Homers*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1931 (después en Otto 1955, págs. 91 y ss.).

Otto 1933 Otto, Walter Friedrich, «Dyonisos: Mythos und Kultus» (*Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike*, vol. IV), V. Klostermann, Frankfurt am Main 1933 [*Dioniso. Mito y culto*, trad. de Cristina García Ohlrich, Siruela, Madrid 1997].

Otto 1955 Otto, Walter Friedrich, *Die Gestalt und das Sein: gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit*, E. Diederichs, Düsseldorf 1955 (2.ª ed. Wissentschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959).

Otto 1962 Otto, Walter Friedrich, *Mythos und Welt*, ed. de K. von Fritz, E. Klett, Stuttgart 1962 (2.ª ed. Wissentschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963).

Pallat 1891 Pallat, Ludwig, *De fabula Ariadnea, Inaugural-Dissertation* (Berlin. Universität. Dissertationen, V. 4, núm. 11), Heinrich & Kemke, Berlín 1891.

Palmer 1955 Palmer, Leonard R., «Observations on the Linear "B": Tablets from Mycenae», en *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, II (1955), págs. 36-45.

Petrikovits 1939 Petrikovits, Harald von, «Troiae lusus», en *Klio*, XX-XII, nueva serie XIV (1939), págs. 209-220.

Pfuhl 1900 Pfuhl, Ernst, *De Atheniensium pompis sacris*, Weidmann, Berlín 1900.

Philippson 1939 Philippson, Paula, «Griechische Gottheiten in ihren Landschaften» (*Symbolae Osloenses*, Fasc. supl. IX), A. W. Brøgger, Oslo 1939.

Plassmann 1939 Plassmann, J. O., «Die Metzergilde beim Easnachtsbrauch», en *Germanien* (1939), págs. 109-115.

Plassmann 1940 Plassmann, J. O., «Trojaburg als Torzeichen», en *Germanien* (1940), págs. 289 y ss. (nota complementaria a Mössinger 1940).

Pontremoli-Haussoullier 1904 Pontremoli, Emmanuel Élysée-Haussoullier, Bernard, *Didymes: fouilles de 1895 et 1898*, E. Leroux, París 1904.

Prebelakēs 1948-1950 Prebelakēs, Pantelēs, *Ho krētikos*, Ekdotēs Aetos, Atenas 1948-1950.

Ranke 1928 Ranke, H., «Spiralmuster, C, Ägypten», en M. Ebert (ed.), *Reallexikon der Vorgeschichte*, XII, W. de Gruyter, Berlín 1928, págs. 353a-354b.

Regling 1924 Regling, Kurt Ludwig, *Die Antike Münze als Kunstwerk*, Schoetz & Parrhysius, Berlín 1924.

Reinach 1922 Reinach, Salomon, *Répértoire de peintures grecques et romaines*, E. Leroux, París 1922.

Ringbom 1938 Ringbom, Lars Ivar, «Trojalek och Tranedans», en *Finskt Museum*, XIV (1938), págs. 68-104.

Robert 1878 Robert, Karl, *Eratosthenis Catasterismorum Reliquae, accedunt Prolegomena et Epimeria tria*, Weidmann, Berlín 1878 (ed.. anast. Berlín 1963) [*Mitógrafos griegos*, trad. de Manuel Sanz Morales, págs. 11-76, Akal, Madrid 2002].

Robert 1939 Robert, Ferdinand, *Thymélè: recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Grèce* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, vol. 147), E. de Boccard, París 1939.

Rohde 1890 Rohde, Erwin, *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2 vols., J. C. B. Mohr, Friburgo de Brisgovia-Leipzig 1890-1894 (2.ª ed.: J. C. B. Mohr, Tubinga-Leipzig 1894; 3.ª ed. 1903; 10.ª ed. 1925; trad. it., *Psiche*, 2 vols. Laterza, Bari 1970) [*Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994].

Rohde 1901 Rohde, Erwin, *Kleine Schriften*, J. C. B. Mohr, Tubinga-Leipzig 1901.

Romanelli 1938 Romanelli, Pietro, «Le pitture della tomba della

"Caccia e pesca"» (*Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione I: La pittura etrusca. Tarquinii*, fasc. II), La Libreria dello Stato, Roma 1938.

Rychner 1941 Rychner, Max, *Freundeswort: Gedichte*, Atlantis, Zúrich 1941.

Sboronos 1890 Sboronos, Ioannes N., *Numismatique de la Crète ancienne, accompagnée de l'histoire, la géographie et la mythologie de l'île*, Impr. Protat Frères, Macon 1890.

Schefold 1941 Schefold, Karl, recensión de Meuli, Karl, *Kalewala: altfinnische Volks- und Heldenlieder* (B. Schwabe, Basilea 1940), en *Gnomon*, XVII (1941), págs. 524 y ss.

Scheler 1933 Scheler, Max, *Schriften aus dem Nachlass, I: Zur Ethik und Erkentnnislehre*, Der Neue Verlag, Berlín 1933.

Scheltema 1928 Scheltema, Frederick Adama von, «Spiralmuster, B, Europa. Jüngere Perioden», en M. Ebert (ed.), *Reallexikon der Vorgeschichte*, XII, W. de Gruyter, Berlín 1928, págs. 350b-353a.

Schuchhardt 1926 Schuchhardt, Karl, *Alteuropa: eine Vorgeschichte unseres Erdteils*, W. de Gruyter, Leipzig-Berlín 1926 (2.ª edición 1935).

Schultz 1924 Schultz, Wolfgang, «Zeitrechnung und Weltordnung in ihren übereinstimmenden Grundzügen bei den Indern, Iraniern, Hellenen, Italikern, Kelten, Germanen, Litauern, Slawen» (*Mannus-Bibliothek*, 35), C. Kabitzsch, Leipzig 1924.

Schweitzer 1932 Schweitzer, Bernhard, recensión de Nilsson, Martin P., «The Mycenaean Origin of Greek Mythology» (*Sather Classical Lectures*, VIII, University of California Press, Berkeley 1932), en *Deutsche Literaturzeitung*, serie 3, año 3, cuaderno 38, 18 de septiembre de 1932, págs. 1787-1794.

Tischbein-Hamilton 1791 véase Hamilton-Tischbein 1791.

Trautmann-Altheim 1938 véase Altheim-Trautmann 1938.

Tudeer 1913 Tudeer, Lauri O. Th., «Die Tetradrachmenprägung von Syrakus in der Periode des signierenden Künstler», en *Zeitschrift für Numismatik*, XXX (1913), págs. 1-292.

Ugolini 1934 Ugolini, Luigi Maria, *Malta, origini della civiltà mediterranea*, Libreria dello Stato, Roma 1934.

Uhland 1865 Uhland, Ludwig, *Schriften zur Geschichte deutscher Dichtung und Sage*, 8 vols., ed. de A. V. Keller, W. L. Holland y F. Pfeiffer, III, Stuttgart 1865-1873.

Usener 1902 Usener, Hermann, «Milch und Honig», en *Rheinisches Museum für Philologie*, LVII (1902), págs. 177-195.

Van der Leeuw 1930 Van der Leeuw, Gerard, «In der hemel is eenen dans: over de religieuze beteekenis van dans in optocht» (*De Weg des Menschheid*, núm. 10), H. J. Paris, Ámsterdam 1930).

Ventris-Chadwick 1956 Ventris, Michael-Chadwick, John, *Documents in Mycenae with Commentary and Vocabulary*, The University Press, Cambridge 1956.

Villenoisy-Frémont 1909 Villenoisy, F. de-Frémont, Charles, «Le carré creux des monnaies grecques: évolution des procédés de fabrication», en *Revue numismatique*, s. IV, t. III (1909), págs. 449-457.

Weege 1926 Weege, Fritz, *Der Tanz in der Antike*, M. Niemeyer, Halle a. S. 1926.

Weidner 1917 Weidner, Ernst F., «Zur babylonischen Eingewidenschau (Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Labyrinths)», en AA. VV., *Orientalische Studien Fritz Hommel zum sechzigsten Geburtstag am 31. Juli 1914 gewidmet von Freuden, Kollegen und Schülern (Mitteilungen der Vorderasiatichen Gesellschaf*, 21-22), 2 vols., J. C. Hinrichs, Leipzig 1917-1918, vol. I, págs. 191-198.

Wilamowitz-Moellendorf 1899 Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, *Griechische Tragödien*, Weidmann, Berlín 1899.

Wilamowitz-Moellendorf 1931 Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, *Der Glaube der Hellenen*, 2 vols., Weidmann, Berlín 1931-1932 (2.ª ed. 1955).

Wilhelm II 1924 Wilhelm II, *Erinnerungen an Korfu*, W. de Gruyter, Berlín-Leipzig 1924.

Wilhelm II 1934 Wilhelm II, *Die chinesische Monade: ihre Geschichte und ihre Deutung*, K. F. Koehler, Leipzig 1934.

Wilke 1910 Wilke, Georg Alexander, *Spiral-mäander-Keramik und Gefässmalerei: Hellenen und Thraker*, C. Kabitzsch, Leipzig 1923.

Wissowa 1912 Wissowa, Georg, *Religion und Kultus der Römer*, Beck, Múnich 1912 (1.ª ed. 1902).

Witte, de-Lenormant 1844 véase Lenormant-de Witte 1844.

Witzschel 1878 Witzschel, August, *Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen*, ed. de G. L. Schmidt, W. Braumüller, Viena 1878.

Wohlenberg s. a. Wohlenberg, H., *Die Reise ins Totenreich*, texto mecanografiado inédito, depositado en el Frobenius-Institut de Frankfurt del Main s. a.

Wolters 1908 Wolters, Paul, «Darstellungen des Labyrinths», en *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. ba-*

yerischen Akademie der Wissenschaften zu München, año 1907, cuaderno I, Múnich 1908, págs. 113-132.

Wolters 1913 Wolters, Paul, «Archäologische Bemerkungen», en *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, año 1913, art. 4, 1: «Darstellungen des Labyrinths», págs. 3-21.

Wrede 1928 Wrede, Walter, «Der Maskengott», en *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, athenische Abteilung*, LIII (1928), págs. 66-95.

Wright 1831 Wright, Thomas, *The History and Topography of the County Essex, Comprising Its Ancient and Modern History, a General View of Its Phisical Character, Productions, Agricultural Condition, Statistics etc.*, 2 vols., G. Virtue, Londres 1831-1835.

El Árbol del Paraíso

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS:

40. Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval
Victoria Cirlot

41. El peregrino querúbico
Angelus Silesius
Edición y traducción de Lluís Duch Álvarez

42. Mitos de otros pueblos
La cueva de los ecos
Wendy Doniger
Edición revisada por Aníbal González Pérez
Traducción de María Tabuyo y Agustín López

43. Los jardines del sueño
Polifilo y la mística del Renacimiento
Emanuela Kretzulesco-Quaranta
Prólogo de Gerhard Goebel-Schillian
Traducción de Miguel Mingarro

44. Cábala
Nuevas perspectivas
Moshe Idel
Traducción de María Tabuyo y Agustín López

45. El espejo de las almas simples
Margarita Porete
Edición y traducción de Blanca Garí

46. Comentarios al sueño de Escipión
Macrobio
Edición y traducción de Jordi Raventós

47. La búsqueda espiritual
La trascendencia en el mito, la religión y la ciencia
Robert M. Torrance
Traducción de Jordi Quingles

48. En el laberinto
Karl Kerényi
Edición de Corrado Bologna
Traducciones de Brigitte Kiemann y María Condor

Fuera de colección

Diccionario de símbolos
Juan Eduardo Cirlot
Epílogo de Victoria Cirlot

ISBN-13: 978-84-7844-973-6
ISBN-10: 84-7844-973-6
Depósito legal: M-17.670-2006
Impreso en Anzos